

FACULTÉ DE DROIT DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

LES DROITS DE L'AUTEUR SUR SON ŒUVRE

THÈSE POUR LE DOCTORAT

(SCIENCES JURIDIQUES)

Présentée et soutenue le jeudi 20 mai 1926, à 2 heures

PAR

Renée HAINNEVILLE

AVOCAT STAGIAIRE A LA COUR

LICENCIÉE ÈS LETTRES

Président : M. CAPITANT, professeur

Suppléant : M. DEMOGUÈ, professeur

*Suffragants : { MM. RIPERT, professeur
HUGUENEY, professeur*

PARIS

LIBRAIRIE DALLOZ

11, RUE SOUFFLOT, 11

—
1926



THÈSE
POUR
LE DOCTORAT

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les thèses ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.



LES DROITS DE L'AUTEUR

SUR SON ŒUVRE

INTRODUCTION

Sans vouloir faire ici une théorie générale du fondement et du but du droit, il semble qu'en examinant les décisions de jurisprudence et les textes relatifs à la propriété littéraire et artistique, le droit soit un compromis entre des intérêts sociaux qui s'opposent et se heurtent.

Les deux principaux intérêts qui entrent en lutte et entre lesquels le droit sert de médiateur sont d'une part, l'intérêt essentiel qu'a la Société à la création aussi abondante que possible d'idéalisme, et d'autre part, l'avantage qu'elle trouve à la diffusion dans le peuple tout entier ou tout au moins dans certains groupes, des œuvres ainsi créées.

Quel intérêt y a-t-il à développer l'idéalisme ? Car c'est bien ainsi que se pose la question : le droit en lui-même n'est pas idéaliste, il n'est pas amoureux du beau, il n'est pas désintéressé. Il est simplement le serviteur du pays où il s'applique ; si ce pays a besoin d'idéalisme, il protégera l'idéalisme, mais si, au contraire, l'idéalisme lui paraît quelque

chose d'indifférent ou de dangereux, il le laissera en dehors de sa sphère ou même le combattra.

A notre époque, dans notre civilisation, l'idéalisme entendu dans son sens le plus large et aussi le plus vague, c'est-à-dire : tout effort pour rechercher ce qui doit être, prendre conscience de ce qui est, est considéré comme un actif national.

Sans doute, il est possible qu'un pays soit doué d'un ardent patriotisme, sans avoir derrière lui une longue tradition de culture intellectuelle, artistique ou morale. Mais lorsqu'une telle tradition existe, elle constitue une raison d'être, une légitimation du nationalisme, elle permet d'en faire un sentiment plus clair et mieux épuré, qui satisfait l'esprit et apaise le cœur. Aux heures de crise, elle est peut-être la bouée de sauvetage qui permet à tous les éléments d'une nation de réaliser l'union sacrée.

Cet idéalisme, qui présente donc un intérêt social singulièrement fort au point de vue purement intérieur, le constitue au même degré et peut-être plus encore à un point de vue international. C'est parce que la France représentait, aux yeux de la jeune Amérique, un passé plein d'immenses richesses spirituelles, que le peuple américain a fait pression sur son gouvernement et qu'il est entré en ligne, dans la guerre mondiale, à nos côtés.

Bref, l'idéalisme d'un pays lui crée des admirateurs, c'est-à-dire des amis et parfois des soutiens. D'ailleurs, cette admiration attire, elle crée donc un mouvement de touristes et de visiteurs qui, en

France et en Italie, par exemple, laissent chaque année des sommes considérables et font vivre une partie de la population.

Le développement des œuvres littéraires, artistiques, scientifiques, est aussi une condition essentielle de la santé d'un pays, car l'équilibre est nécessaire à la vie normale. Il faut qu'il y ait un certain rapport entre la vie morale d'un peuple et sa vie physique pour qu'il se porte vraiment bien. Ce rapport n'est pas une constante. Il varie suivant le tempérament et peut-être l'âge des peuples, mais il est certain que chez une nation entièrement développée et de race latine comme la nôtre, la proportion de vie spirituelle nécessaire à sa santé est beaucoup plus considérable que chez certaines autres nations du monde actuel. Or, il faut lutter sans cesse pour maintenir intacte cette proportion d'idéalisme ; plus particulièrement en période de crise économique et de difficultés sociales, les exigences de la vie matérielle deviennent plus impérieuses et tendent à rompre l'équilibre de façon singulièrement dangereuse. Il y a donc, à ce point de vue encore, un intérêt considérable à stimuler la création et le développement de l'idéalisme du pays.

Sans doute, dans la vie quotidienne, beaucoup d'individus qui n'ont aucune prétention à être des auteurs sont des sources d'idéalisme. Ils le sont par leur attitude, par leurs exemples, par la noblesse et la constance de leur effort. Mais si chaque être peut être ainsi une source de lumière, cette lumière ne

rayonne pas, le plus souvent, au delà du cercle étroit de la famille et des amis intimes. Elle n'est pas assez puissante pour donner cette unité et cet ensemble qui sont absolument nécessaires à la création d'un idéalisme en tant que patrimoine national. Il faut ainsi la publication de l'œuvre pour que sa clarté se répande dans toute la nation, pour que l'idéalisme cesse d'être sporadique, pour qu'il rende de façon efficace le service qu'on en attend.

Nécessité physiologique, le maintien d'une certaine quantité d'idéalisme est encore une nécessité morale. Il faut à chaque peuple une discipline qui assure sa cohésion et que l'on appelle la morale sociale. Sans doute, cette morale peut se maintenir par la force acquise, par la tradition, et par la santé du groupe social, mais si elle ne baigne pas d'une façon constante dans un idéalisme qui se reconstitue sans cesse par l'apport de nouvelles richesses, elle tend à devenir un automatisme qui la vide de sa substance et crée bientôt pour son existence même un redoutable danger.

Il y a donc un intérêt social, ou plutôt tout un faisceau d'intérêts sociaux de premier ordre, à encourager de toute manière la création d'œuvres d'idéalisme.

Cet encouragement peut venir, à vrai dire, de sources diverses. Ce peut être un encouragement financier donné par des particuliers clairvoyants qui se font une gloire de favoriser de leurs deniers l'éclosion des œuvres d'idéalisme. Depuis Mécène, l'ami

d'Auguste, à qui Virgile et Horace ont adressé tant de vers reconnaissants, la tradition ne s'est pas perdue. Les papes de la Renaissance, les Médicis à Florence, François I^{er} et Louis XIV en France, sont les plus connus de ces hommes riches et généreux qui, sachant que sans les poètes, les musiciens et les artistes, la vie serait terne et sombre, voulurent leur assurer un appui financier qui leur permît de produire dans le calme et la sécurité. La race n'en est point disparue, et il existe encore, en France et à l'Etranger de ces « Mécènes » qui s'efforcent de développer la culture spirituelle.

Ce peut être aussi un encouragement social ; aux écrivains, aux artistes, on distribue les honneurs et les distinctions.

Ce peut être encore la solidarité entre les créateurs intellectuels qui se groupent pour se défendre.

Ce peut être, enfin, un encouragement juridique : le législateur leur donne sur leur œuvre le contrôle le plus absolu.

Si l'intérêt social qui demande la création d'œuvres littéraires, artistiques et scientifiques, était le seul en jeu, il faudrait que, comme dans la République de Platon, les poètes, les philosophes et les artistes soient au-dessus des lois, qu'ils puissent être libres de suivre leur inspiration, de rompre leur contrat, de modifier leurs œuvres à tous moments ; il faudrait leur donner des avantages pécuniaires tels que jamais aucune ombre d'inquiétude matérielle ne vînt obscurcir la clarté de leur inspiration.

Mais il y a un autre intérêt social qui, de prime abord, ne semble que prolonger celui dont nous venons de parler et qui pourtant, en fait, s'oppose à lui et le combat. C'est l'intérêt qu'a la Société à la diffusion des œuvres d'ordre spirituel. Peu importe à la Société qu'il y ait dans son sein des poètes de génie, de prestigieux artistes, si les hommes au milieu desquels ils vivent ne peuvent pas participer à la joie qu'ils produisent ni entrer dans l'univers qu'ils découvrent ou qu'ils créent. Ce n'est qu'en tant que ces œuvres servent à l'éducation et au perfectionnement de la Société que le droit s'y intéresse. Ainsi, si l'on se plaçait uniquement au point de vue de la diffusion, l'intérêt social voudrait que les œuvres tombent immédiatement dans le domaine public. Il faudrait que les poèmes les plus beaux soient distribués gratuitement dans les rues ; il faudrait que les œuvres musicales soient répandues par des postes de T. S. F. dans les villes et les campagnes. Il faudrait, en d'autres termes, que le public fut tout, l'auteur rien.

Mais il est certain que s'il en était ainsi, il n'y aurait plus de problème de diffusion, car à part de rares exceptions, il n'y aurait plus de création.

Ainsi, la diffusion qui en réalité prolonge la création, s'oppose à elle au point de vue juridique, et toute l'histoire du droit de propriété littéraire et artistique, n'est que l'histoire de la médiation entre ces deux intérêts fondamentaux qui s'opposent l'un à l'autre (1).

1. Pour l'histoire du droit de l'auteur sur son œuvre, voir

Aussi, tout en conférant à l'auteur un droit sur son œuvre, en le laissant seul maître et seul juge de l'opportunité de la publication et seul bénéficiaire des avantages matériels qu'elle procure, le législateur a-t-il voulu que ce droit fût limité et dans sa durée et dans son étendue.

Limité dans sa durée d'abord : le monopole d'exploitation de l'auteur est temporaire. Un certain nombre d'années après sa mort, son œuvre tombe dans le domaine public et chacun est libre de la reproduire ou de la représenter sans avoir aucune autorisation à demander (1).

Limité dans son étendue, ensuite, car le public a sur chaque œuvre qui paraît un droit de « jouissance intellectuelle », pour qu'il puisse profiter de l'idéalisme développé par elle. Ainsi, chacun, sans

Pouillet, nos 1 et ss., et surtout Renouard, t. I. Voir aussi Malapert, *Histoire abrégée de la législation sur la propriété littéraire avant 1789*.

Les lois fondamentales sur la matière sont la loi des 19-24 juillet 1793 modifiée par la loi du 11 mars 1902 (établissant le droit de l'auteur); la loi des 19 juillet-6 août 1791 (établissant le droit de représentation), le décret du 5 février 1810, les lois du 3 août 1844, des 8-19 avril 1854, du 14 juillet 1866 (relatives à la durée du droit), le décret des 28-30 mars 1852 (droit des étrangers en France et répression de l'introduction d'ouvrages contrefaits), les lois du 16 mai 1866 et du 10 novembre 1917 (relatives aux instruments de musique mécanique), du 9 avril 1910 (relative à l'aliénation des œuvres d'art), du 19 mai 1925 (établissant le dépôt légal), les articles 425 à 429 du Code pénal (répression des délits de contrefaçons et de représentation illicite), la loi du 9 février 1895 (sur les fraudes en matière artistique). Voir ces textes aux annexes.

1. Depuis 1793, on a augmenté à plusieurs reprises la durée du monopole d'exploitation.

que l'auteur puisse s'y opposer, peut assister à une représentation, lire un livre, contempler un tableau; bien plus ! déclamer un poème, chanter une chanson, jouer une symphonie pour soi ou quelques amis, et en retirer ainsi toutes sortes de joies spirituelles.

Au combat spécial dont nous venons de parler, s'en ajoute un autre que nous trouvons toujours dans tous les problèmes juridiques : d'un côté et pour remplir sa fonction, le droit doit permettre de prévoir les solutions des conflits qui seront portés. devant les tribunaux et par suite, le législateur doit tracer des règles précises et claires enfermant le droit dans un cadre rigide.

D'un autre côté, le droit doit s'adapter à la vie, et la vie c'est l'imprévisible, c'est l'impossibilité de réduire l'avenir au passé.

Souplesse s'oppose ainsi à rigidité, jurisprudence à loi fixe.

Or, le sujet que nous traitons dans ce travail est un de ceux, précisément, qui est le plus près la vie, puisqu'il la prend dans ses formes les plus mouvantes et les plus diverses, puisque l'art et surtout la poésie sont souvent des tendances vers une forme nouvelle de vie ; il s'ensuit nécessairement que l'élément de fluidité a dominé, dans cette partie du droit, l'élément de rigidité et que, par suite, les sources du droit sont beaucoup moins des règles précises qu'une jurisprudence qui donne des façons d'aborder le problème et non pas des recettes pour résoudre sans effort des cas concrets.

Cela, qui présente des avantages certains, ne laisse pas cependant de rendre l'esprit indécis et mal satisfait, car presque toutes les conceptions fondamentales autour desquelles tourne le droit sur la propriété littéraire ont des contours vagues et un contenu fuyant. C'est, par exemple, la notion de création, d'originalité, par opposition à banalité ; c'est encore la distinction de la substance et de la forme, alors que nous savons que très souvent les deux sont si intimement liées qu'il est presque impossible de les séparer ; c'est aussi la notion de collaboration : à partir de quel moment n'y a-t-il plus une inspiration centrale et maîtresse qui reçoit des impressions extérieures, mais au contraire union intime de plusieurs efforts pour former une seule et même inspiration ? Est-ce qu'en réalité tous les auteurs ne s'incorporent pas des éléments du dehors, est-ce que précisément le grand poète n'est pas celui qui sait être

au centre de tout comme un écho sonore ?

Le point de vue que nous venons d'exposer n'est pas essentiellement juridique, en ce sens qu'il sort du domaine du droit pour tâcher de rendre compte des influences qui agissent sur lui du dehors. Cette attitude ne doit pas nous empêcher de faire face à un problème tout à fait différent et qui est le problème juridique proprement dit. En effet, étant donné que des forces extérieures ont modelé la matière juridique d'une certaine façon, il faut que le

juriste prenne cette matière comme une donnée, et que faisant abstraction du reste, il l'organise d'une façon qui soit cohérente en elle-même d'une part, et d'autre part, qui permette de l'incorporer de manière harmonieuse dans l'ensemble du système juridique dont il fait partie.

C'est ainsi que le problème que nous devons envisager maintenant est celui-ci : quelle est la nature juridique du droit d'auteur ?

Est-ce un droit de propriété, et les usages ne sont-ils que l'expression d'une vérité évidente ? Ou bien, au contraire, ce droit n'est-il qu'une concession de la loi, un privilège accordé aux auteurs pour les encourager à produire ?

Il est bien certain que notre conception du droit d'auteur s'oppose à ce que nous admettions qu'il s'agisse d'une propriété. Quelle propriété bizarre, d'ailleurs, qui serait dépourvue d'un de ses caractères essentiels, la perpétuité, et qui ne se résumerait pas dans un objet corporel qui pourrait former son titre ! Ajoutons que la quasi-unanimité de la doctrine se prononce aujourd'hui en notre sens : il y a, en effet, des droits qui ne sont ni des droits réels ni des droits de créance et « qui doivent logiquement former une catégorie à part, ce sont les droits des auteurs et inventeurs sur les œuvres et inventions, le droit du titulaire d'un office ministériel, le droit au nom dans la mesure où il peut présenter un intérêt appréciable en argent. On les désigne ordinairement sous le nom de propriété incorporelle, mais

c'est un véritable abus de langage. Ils ressemblent à la propriété en ce qu'ils sont absolus, mais le nom, l'idée, l'invention ne sont pas des choses susceptibles d'un droit de propriété, pas plus que la personne elle-même dont elles ne sont que des émanations (1) ».

La jurisprudence est d'accord avec la doctrine pour reconnaître « que les droits d'auteurs sont désignés à tort, soit dans le langage usuel, soit dans le langage juridique, sous le nom de propriété ; que, loin de constituer une propriété comme celle que le Code civil a définie et organisée pour les biens meubles et immeubles, ils donnent seulement à ceux qui en sont investis le privilège exclusif d'une exploitation temporaire (2) ».

On ne saurait mieux dire. Mais il ne faut pas croire que le problème sort résolu ! loin de là, il devient au contraire plus complexe et plus difficile, car les mêmes personnes qui se refusent à faire du droit d'auteur une propriété veulent néanmoins le ranger dans les catégories juridiques préexistantes.

Cette concession de la loi, ce « privilège exclusif d'une exploitation temporaire », comme l'appelle la Cour de cassation, peut-il rentrer, sans se déformer, dans ces moules rigides ?

Ce droit nécessairement incorporel — puisque son objet n'est pas matériel — est-il, comme le soutient

1. Capitant, *Introduction à l'étude du droit civil*, p. 85,

2. Req., 25 juill. 1887. D. P. 88.1.5.

une partie de la doctrine (1) un droit mobilier et comme tel, soumis à toutes les règles édictées par le Code pour la propriété mobilière ? Ou bien, comme le prétend une fraction plus avancée et plus jeune de la doctrine (2), est-il un droit d'une nature particulière attaché à la personne de l'auteur ?

Dans le premier sens, on invoque la *Summa divisio* de l'article 516 : « tous les biens sont meubles ou immeubles », et l'on part de ce principe pour décider que le droit d'auteur, n'étant pas immeuble, est nécessairement un meuble. Le raisonnement est très simple, très clair,... trop simple, trop clair... Rien dans la vie, rien dans le droit, rien dans une matière aussi complexe que celle que nous traitons n'est aussi simple, aussi clair... Les solutions juridiques ne peuvent pas avoir la rigueur d'un théorème, elles doivent être souples et infiniment nuancées pour s'adapter à la vie. Vouloir transporter dans le droit la logique des mathématiques, c'est faire preuve d'un esprit paresseux. Certes, il est agréable de voir clair, de vivre dans un monde bien rangé ! mais pour arriver à ce résultat, il est trop

1. Demolombe, t. 9, nos 437-438; Aubry et Rau, t. 5, p. 40; Laurent, t. 5, n° 512; Renouard, t. 2, p. 250; Pouillet, n° 171.

2. Bertauld, *Questions pratiques du Code Napoléon*; Saleilles, note au Sir. 1900.2.121; Collin, note au D. P. 1902.1.5; Capitant, *op. cit.*; Emile Picard, *Introduction au tome 2 des Pandectes belges*, Cl. 1883, p. 565; Perreau, *Les droits de la personnalité*, *Rev. trim. Dr. civ.*, 1909, p. 501; Bérard, *du Caractère, personnel du droit d'auteur dans les régimes de communauté*; Breton, *les Droits intellectuels et la communauté*.

simple de supprimer tout ce qui choque et pour tout mettre en ordre, de faire entrer certaines notions dans des catégories qui les déforment.

Le monopole d'exploitation de l'auteur ne peut être ni une propriété, ni un droit mobilier, ou s'il est un droit mobilier, si la *Summa divisio* de l'article 516 est quelque chose d'intangible et de sacré, c'est un droit mobilier d'une nature si particulière qu'il ne suit jamais les règles qui régissent la propriété mobilière (1).

Nous préférons penser, avec les juristes éminents que nous citons tout à l'heure, que le droit de l'auteur sur son œuvre est un droit intellectuel, « la liberté personnelle de l'auteur sous un de ses aspects, l'indépendance d'exercice de ses facultés (2) ». Certes, l'exercice de ce droit intellectuel pourra donner à l'auteur des avantages pécuniaires : il n'en restera pas moins que toute la matière de la propriété littéraire et artistique est dominée par l'aspect moral du droit dont le monopole d'exploitation n'est qu'une conséquence, parce que le législateur a compris qu'en ne protégeant pas la personnalité de l'auteur, il tarissait une des sources d'idéalisme.

Nous regrettons que la jurisprudence ne soit pas entièrement d'accord avec nous et qu'elle se pro-

1. « Il faut donc admettre que c'est un meuble, mais un meuble d'une nature particulière qui par un oubli absolument unique est resté en dehors des prévisions du législateur. » C. Pouillet, n° 171.

2. Bertauld, Cl. 1883, p. 565.

nonce pour le caractère mobilier du droit, qui doit suivre les règles générales du Code « en tant qu'elles sont compatibles avec la nature particulière du droit (1) ».

C'est avec espoir que nous remarquons dans cette phrase l'indice favorable d'une évolution qu'un avenir prochain nous montrera peut-être accomplie.

1. Civ., 25 juin 1902. D. P. 1903.1.1.

TITRE PREMIER

LE SUJET ET L'OBJET DU DROIT

Les premières questions qui se posent à nous sont celles de savoir qui peut se prétendre auteur, et sur quoi porte le droit d'auteur.

A vrai dire, il s'agit là de deux questions différentes, mais si indissolublement liées que l'une est fonction de l'autre, et qu'il est impossible de traiter l'une sans l'autre. On ne peut définir le mot « auteur » sans définir par là-même l'objet du droit, car nul ne peut prétendre à cette qualité indépendamment de l'œuvre qui la lui a conférée.

C'est l'œuvre qui fait l'auteur ; c'est elle qui nous permet de définir quelles sont les personnes qui ont droit à la protection que la loi a établie en cette matière.

Il peut sembler un peu vain de prétendre donner ici des définitions quand on parle d'auteur, d'œuvre littéraire, artistique, scientifique, etc... chacun ne sait-il pas ce qu'on entend par là ? Et n'est-ce pas peine inutile que de s'évertuer à donner le sens d'un mot que tout le monde comprend ? Non, car ce sont justement les mots que tout le monde com-

prend qui ont le sens le moins clair et les contours les moins précis, semblables à ces nébuleuses dont on distingue fort bien le noyau mais dont la clarté diminue si insensiblement à mesure qu'on s'éloigne du centre que l'on ne sait où elles commencent ni où elles finissent. Et c'est la tâche ardue des tribunaux, dans les nombreuses espèces qui leur sont soumises de décider souverainement, d'après les circonstances de la cause, si une œuvre a ou n'a pas droit à la protection de la loi de 1793.

CHAPITRE PREMIER

L'OBJET DU DROIT

SECTION I

CARACTÈRES GÉNÉRAUX

Pour faire cette discrimination, les Tribunaux doivent s'appuyer sur les propositions suivantes que nous allons développer successivement :

- 1^o Le droit dérive de la création ;
- 2^o La loi protège la forme et non l'idée ;
- 3^o Le mérite de l'œuvre n'influe pas sur le droit ;
- 4^o La destination de l'œuvre ne modifie pas le droit.

Avant de développer chacun de ces points, nous devons, hélas ! reconnaître que leur application, dans bien des cas, est extrêmement délicate. En effet, seule leur interprétation philosophique aboutirait à des solutions d'une logique rigoureuse, soit que l'on admette, avec Spinoza, que tout existe dès l'origine, soit que l'on prétende, avec Bergson, que tout, dans le monde, est création et nouveauté. Mais l'attitude du droit ne peut pas être philosophique, parce que le droit est, avant tout, une balance entre des intérêts : il en résulte que la doctrine et la jurisprudence

se tiennent à égale distance du spinozisme et du bergsonnisme, mais penchent par la force des choses, tantôt vers l'un et tantôt vers l'autre, ce qui contribue à donner à leurs décisions une apparence d'imprécision.

1^o *Le droit dérive de la création.* — Seul l'individu qui a apporté à la Société un élément nouveau, qui, par son travail y est parvenu à faire sortir de son cerveau ou de la matière quelque chose de différent de ce qu'on avait vu jusqu'alors, seul, celui-là peut réclamer le titre d'auteur.

Mais il nous faut immédiatement préciser ce que nous entendons par « création » et nous hâter de dire qu'il n'est pas nécessaire que l'« idée » de l'auteur soit absolument neuve, ni son inspiration complètement dégagée de toute influence. Si nous mettions de telles conditions à l'obtention du titre d'auteur, personne ne pourrait plus le réclamer. « Tout est dit, et l'on vient trop tard, depuis le temps qu'il y a des hommes et qui pensent » disait déjà Pascal. Car l'axiome « rien ne se perd, rien ne se crée » est vrai dans tous les domaines. On ne fait rien avec rien. « Tout se transforme. » Et c'est dans ce sens qu'il faut prendre le mot création, au point de vue littéraire et artistique, comme au point de vue scientifique ou industriel. C'est la transformation que l'on fait subir à des éléments existants et déjà connus, pour en tirer un composé nouveau.

2^o *La loi protège la forme et non l'idée.* — Aussi peut-on s'inspirer d'événements historiques ou lé-

gendaires, de sujets déjà traités et tombés dans le domaine public : la pensée ne peut faire l'objet d'aucune appropriation, seule la forme qu'on lui donne peut aboutir à un droit privatif (1). Car si nul ne peut se vanter d'avoir eu une idée avant tous, si la pensée est quelque chose de trop fluide, de trop inconsistant, pour pouvoir être considérée comme un objet de propriété, si la pensée est quelque chose d'aussi universel et d'aussi nécessaire que l'air que nous respirons, si, en un mot la pensée est une et ne peut se prêter au même partage que nos terres, la manière dont on la saisit, la forme qu'on lui donne, le moule dans lequel on la coule sont aussi divers et variés que les individus, et la marque même de leur personnalité. N'a-t-on pas maintes fois répété cette citation de Buffon : « Le style est l'homme même » ? Il en est ainsi dans tous les genres. Le style entendu dans son sens large existe dans la musique, la peinture et la sculpture comme dans la littérature.

Ce que la loi protège, c'est donc la forme, l'arrangement particulier, la méthode, l'enchaînement du raisonnement, la composition, en un mot, ce que nous mettons de personnel dans une œuvre quelle qu'elle soit. Elle ne protège pas l'idée, c'est impossible, et d'ailleurs l'intérêt général s'oppose ici à celui

1. M. Marcel Plaisant le dit en termes excellents : « les idées situées dans une aire spéculative, tant qu'elles ne sont pas cristallisées par l'expression, restent la matière d'exploitation commune de tous les auteurs. La propriété naît avec la maîtrise du verbe. »

de l'auteur : on peut toujours faire mieux que ce qui a été fait, et d'une idée mal traitée tirer un chef-d'œuvre. Protéger l'idée, ce serait interdire toute œuvre nouvelle, empêcher tout progrès (1).

Mais là encore, l'application du principe est délicate : il est souvent bien difficile, dans un ouvrage, de séparer la forme du fond : c'est ce qui rend si floue la distinction faite par la jurisprudence entre le plagiat, qui n'est pas puni par la loi, et la contrefaçon (2).

3° *Le mérite de l'œuvre n'influe pas sur le droit.* — C'était une proposition jadis contestée, car le décret du 19 juillet 1793 était muet à cet égard. Ses partisans invoquaient la difficulté qu'il y avait à transformer les tribunaux en jurys d'art ou de littérature. Les opinions sont tellement différentes en ces matières !

La loi du 11 mars 1902 est venue mettre un terme à cette controverse (3), en ajoutant un alinéa au décret de 1793.

Ce n'est que toute justice. Du moment que l'on a

1. « Les auteurs, en parlant de leur ouvrage, disent : mon commentaire, mon livre, mon histoire. Ils sentent leurs bourgeois qui ont pignon sur rue et toujours un « chez moi » à la bouche. Ils feraient bien mieux de dire : notre commentaire, notre livre, notre histoire, vu que, d'ordinaire, il y a plus en cela du bien d'autrui que du leur. » (Pascal).

2. La loi ne protège pas les méthodes et les doctrines. Req., 22 août 1844. Rec. des brev. d'invention, 82; Paris, 22 août 1870. D. P. 71.2.16; Paris, 4 mai 1911. D. P. 1912.2.182 Voir aussi Trib. civ. Seine, 22 avril 1912 Ann. 12.1.327.

3. D. P. 1903.4.92.

créé quelque chose, il est équitable que l'on acquière un droit privatif sur cette chose, quel que soit son mérite. Le profit matériel ou moral que l'on en tirera sera évidemment différent selon que l'on aura fait un chef-d'œuvre ou une platitude : mais la loi est faite pour tous et non pas seulement pour les hommes de génie (1).

Certains auteurs (notamment Pouillet, n° 17), qui sont d'accord avec nous jusqu'ici, semblent se contredire, en ajoutant que le « droit peut dériver du seul mérite de l'exécution ». Ils expliquent ainsi le droit du traducteur d'une œuvre littéraire ou du copiste d'une œuvre artistique.

L'expression, à notre avis, est mauvaise et ne fait qu'obscurcir l'idée. Il faudrait donc admettre que les tribunaux pourront, dans ces cas, apprécier le mérite d'une œuvre, accorder à un bon traducteur les droits qui résultent du décret de 1793, les refuser à un copiste malhabile.

Non, et la confusion vient des mots. L'auteur d'une traduction sera protégé, quel que soit le mérite de cette traduction, absolument comme l'auteur de l'œuvre originale (2), car il a créé quelque chose, il

1. Trib. civ. Seine, 10 février 1905. D. P. 05.2.415. L'œuvre doit être le résultat d'une faculté artistique, mais le bénéfice de cette faculté ne doit pas être limité au cas où elle se manifeste d'une manière éminente. Le même tribunal (1^{er} février 1905. D. P. 06.2.337) estime que la nouveauté de l'œuvre peut suffire à défaut de toute recherche artistique.

2. A condition, bien entendu, qu'il se soit muni de l'autorisation de l'auteur dont il traduit l'ouvrage, ou qu'il s'agisse

a transformé la matière, il y a apporté un élément nouveau : l'empreinte de sa personnalité.

Il en sera de même du graveur qui reproduit une sculpture ou une peinture, du peintre qui copie une gravure, de l'écrivain qui adapte à la scène un roman, ou d'une comédie tire le livret d'un opéra, du musicien qui adapte à l'orchestre une œuvre écrite pour un instrument; eux aussi transforment la matière première, et traduisent dans une langue nouvelle la création originale.

Mais peut-on dire qu'il y a transformation, lorsqu'un peintre copie une peinture, ou qu'un sculpteur reproduit une statue ? Il n'y a plus là de traduction, de transformation, à proprement parler : les moyens employés par le copiste sont ceux dont s'est servi l'auteur de l'œuvre originale.

La création exigée par la loi existe-t-elle alors ? Certes, l'œuvre nouvelle ne sera pas identique à l'œuvre originale : elle lui sera supérieure ou inférieure ; et même si elle est de mérite égal, elle n'en sera pas moins dissemblable, car chaque artiste a sa « manière » et met dans tout ce qu'il fait une étincelle de sa personnalité.

M. Pouillet estime que la loi doit protéger l'auteur d'une telle œuvre, mais dans une mesure restreinte : ce qui lui appartient, c'est la copie que nul n'a le droit de reproduire sans son autorisation. Nous

d'une œuvre tombée dans le domaine public, car sans cela il serait contrefacteur.

croyons que l'éminent auteur fait là encore une confusion.

Il est évident que l'artiste a la propriété matérielle de l'objet créé, et que personne ne peut le copier sans son autorisation, pas plus qu'on ne pourrait reproduire sans son consentement une allée de son jardin ou l'ameublement de son salon. Mais cette propriété n'a rien à voir avec ce que d'aucuns appellent « propriété littéraire et artistique » : celle-là, le copiste ne l'a pas (1).

4° *La destination de l'œuvre ne modifie pas le droit.*

— La destination de l'œuvre, c'est l'utilisation, le but en vue duquel on l'a faite. Cette destination peut être artistique : c'est le cas du peintre qui fait un tableau, du sculpteur, qui modèle une statue. Mais elle peut être aussi industrielle, lorsque l'artiste a produit son œuvre dans un but pratique, non seulement avec l'intention de charmer les regards, mais aussi avec l'idée qu'on puisse s'en servir dans la vie courante : il a dessiné, par exemple, des modèles de papiers peints, créé des robes d'une jolie ligne, composé un sujet de carte postale ; dans l'un comme dans l'autre cas, il a droit à la protection de la loi, même lorsque son œuvre doit être reproduite par des procédés mécaniques, et en série.

C'était une question controversée jadis, en jurisprudence. Il n'y a plus aucun doute maintenant, puisque la loi du 11 mars 1902 a ajouté un alinéa

1. *Contra* : Trib. civ. Seine, 3 février 1913; Ann. 1914.69.

à l'article 1^{er} du décret du 19 juillet 1793 : « Quels que soient le mérite et la destination de l'œuvre ». A vrai dire ces mots ne s'appliquent grammaticalement qu'aux sculpteurs et dessinateurs d'ornement, mais tout le monde est d'accord pour reconnaître que leur portée est plus large, et que tous les auteurs peuvent s'en réclamer.

La loi du 14 juillet 1909, sur les dessins et modèles (1), est venue confirmer la loi du 11 mars 1902.

Ainsi, le peintre qui fait des cartons de tapisserie, le sculpteur qui fait des maquettes pour un fabricant de bronzes, l'architecte qui dresse les plans d'une maison, le couturier qui dessine un modèle de robe (2), le photographe qui reproduit un monument ou un site pour en faire des cartes postales (3) ont également droit à la protection de la loi, bien qu'ils n'aient pas créé dans un but purement spéculatif, et que l'objet de leurs créations soit destiné à être reproduit à un grand nombre d'exemplaires, par des moyens mécaniques.

Ce dernier critérium paraît simple et clair, et cependant les tribunaux ont encore quelquefois à décider de la nature d'une œuvre qui leur est soumise (4) : ils

1. D. P. 1909.4.81. Bull. lég. Dalloz, 1909, p. 400.

2. Trib. corr. Seine, 30 décembre 1921. Ann. 1922.66.

3. Trib. civ. Seine, 9 juin 1913. Ann. 1914.90 et note.

4. Relèvent exclusivement de la propriété industrielle, et sont par conséquent soumis à la formalité du dépôt, des dessins qui, sans caractère artistique, n'ont qu'une forme déter-

jouissent d'un pouvoir souverain d'appréciation, et la Cour de cassation n'a aucun contrôle sur leurs décisions (2).

L'on se rend compte, lorsqu'on veut appliquer ces principes, que la tâche de la jurisprudence est fort ardue; la lueur qu'ils jettent, si elle est suffisante dans la plupart des cas, paraît bien faible lorsqu'on arrive à ces confins où l'on ne peut plus s'appuyer sur le sens commun pour décider si l'œuvre doit être ou non protégée. Ne nous étonnons donc pas si les tribunaux donnent parfois des solutions qui peuvent sembler incohérentes : faute de règles rigoureuses, la Cour de cassation ne peut exercer aucun contrôle sur les décisions que prennent, dans leur pouvoir souverain, les juges du fait.

SECTION II

CLASSIFICATION DES ŒUVRES SUSCEPTIBLES DE PROPRIÉTÉ LITTÉRAIRE

Après avoir indiqué les principes qui nous permettent plus ou moins sûrement de reconnaître si une œuvre est ou n'est pas susceptible de conférer à son auteur un droit privatif, il nous paraît né-

minée par une utilité pratique ou une affaire industrielle et commerciale. Paris, 26 janvier 1906. D. P. 1906.2.337).

2. Nombreuses décisions en ce sens : Cass., 22 nov. 1867. Ann. 67.356; 15 mai 1862. Ann. 62-417; 14 mai 1891. Ann. 91.328.

cessaire de donner sur des points précis les solutions de la jurisprudence et de tenter une classification qui, à vrai dire, paraît à peu près impossible à réussir de façon satisfaisante.

En effet, la classification que l'on donne d'ordinaire : œuvres littéraires, musicales, artistiques, nous semble absolument conventionnelle et fausse, car d'une part, il n'y a aucune différence spécifique entre une œuvre littéraire et une œuvre musicale (1), et d'autre part, il y a certains travaux comme les plans, et les cartes de géographie qui ne peuvent rentrer dans aucune des catégories conventionnelles.

Mais la critique est aisée, tandis qu'il est difficile de créer des catégories nouvelles qui ne seront peut-être pas moins fausses et qui n'auront certainement pas l'avantage des anciennes : celui d'être connues et comprises de tout le monde.

Il nous semble cependant que la seule classification logique et rationnelle serait celle qui reposerait sur l'analyse des divers éléments dont se compose la publication : dans un cas la reproduction et l'interprétation, dans d'autres cas, la reproduction et l'exposition.

On aurait ainsi deux grandes catégories entre lesquelles on pourrait répartir les œuvres susceptibles d'apporter à leur auteur un droit privatif :

1. L'œuvre musicale reproduisant des sons inarticulés, tandis que l'œuvre littéraire reproduit des sons articulés.

Première catégorie. — Œuvres susceptibles de reproduction et d'interprétation :

Littéraires ;

Musicales ;

Scéniques [pantomime cinéma et œuvres qui résultent de l'union de deux de ces genres (opéra, ballets, etc.).]

Deuxième catégorie. — Œuvres susceptibles de reproduction et d'exposition :

Peinture, dessin, gravure ;

Sculpture ;

Architecture ;

Photographie ;

Cartes et plans ;

Céramique ;

Créations des modistes et des couturiers ;

Bijouterie et orfèvrerie ;

Et en général tout ce qu'on appelle les arts appliqués.

Cette classification a l'avantage de séparer en deux grandes catégories des œuvres distinctes quant à leur nature, à leur publication, et à leur mode de reproduction, et de rapprocher au sein de ces catégories des œuvres qui présentent des points de contact.

En outre, elle ne bouleverse en rien les habitudes acquises, puisqu'elle maintient au sein des deux grandes catégories les divisions traditionnelles.

Les œuvres de la première catégorie (littéraires, musicales, ou scéniques) expriment toutes la vie

sous ses formes diverses et ondoyantes, elles reflètent des pensées, des sentiments ou des sensations fugitives, sans les figer dans un moule rigide. Une œuvre littéraire, musicale, scénique naît, vit et se développe ; d'un bout à l'autre de l'œuvre nous assistons à un défilé d'impressions plus ou moins vives et plus ou moins bien marquées mais toujours différentes et qui réagissent sur nous en nous faisant passer par des états d'âme variés. Certes, leur forme n'est pas la même, mais toutes ont le même caractère qui est de se développer en évoluant.

Les œuvres de la deuxième catégorie ont un tout autre caractère, c'est la fixité. Ce n'est pas la vie qu'elles représentent, mais un instant de vie, qu'elles ont figé à tout jamais, dans l'immobilité (1). Ce caractère est particulièrement frappant dans les arts décoratifs ou appliqués, céramique, mobilier, orfèvrerie, etc... : l'artiste stylise des êtres vivants, c'est-à-dire les dépouille de tout ce qui fait leur diversité pour n'en conserver que les traits essentiels.

Examinons maintenant les solutions admises par la jurisprudence.

Première catégorie

a) *Œuvres littéraires.* — La loi protège toutes les œuvres littéraires quel que soit leur objet, leur but

1. Et les efforts de certaines écoles de peinture, comme l'école futuriste par exemple, se sont en fait brisés contre cette règle.

ou leur mérite, sous la seule condition qu'elles prouvent un effort de création.

Peu importe leur mode de publication, peu importe que l'auteur au lieu de les faire imprimer, les ait lues ou improvisées en public ; les discours (1), conférences, sermons (2), cours (3) etc... sont donc protégés par la loi absolument comme les écrits. Il n'y a qu'une exception : c'est lorsque le discours fait partie de quelque événement ou cérémonie présentant un intérêt historique. Toute personne qui relate cet événement ou cette cérémonie peut reproduire le discours prononcé à cette occasion. Il en est ainsi lorsqu'un discours est prononcé dans une réunion publique, dans une assemblée politique ou qu'il revêt un caractère officiel, ou encore lorsqu'il s'agit d'une plaidoirie. Toute la doctrine est d'ac-

1. Renouard, t. II, p. 130; Pouillet, n° 54.

2. Lyon, 17 juillet 1845. D. P. 45.2.128; Paris, 28 mai 1852; Blanc, p. 150.

3. Tous les auteurs sont d'accord là-dessus et la jurisprudence est très ferme. Renouard, t. II, p. 142; Gastambide p. 76; Blanc, p. 42; Pouillet, p. 58, Paris, 27 août 1828; 30 juin 1836; 18 juin 1840 Trib. com. Seine, 2 mars 1843 (cités par Pouillet) Trib. com. Seine, 16 mai 1925. D. H. 1925, 422. Le professeur seul a le droit d'autoriser la reproduction de son cours. Ce n'est pas parce qu'il est rétribué pour faire son cours, que l'on doit considérer qu'il a abdiqué tout droits sur son œuvre; la rétribution qu'il reçoit paie l'enseignement oral dont profitent ses auditeurs qui peuvent prendre autant de notes qu'ils le désirent, ou même sténographier entièrement le cours, pour aider leur mémoire, mais qui ne peuvent le publier ou en tirer profit.

cord sur ce point (1), que la reproduction du discours lui soit concomitante ou postérieure. En effet il est parfaitement licite d'opposer l'attitude actuelle d'un homme politique à son attitude antérieure. Mais l'auteur reste seul maître d'autoriser la reproduction d'un recueil de ses discours, car si l'intérêt général exige dans certains cas que l'exercice de son droit soit suspendu, il n'en est plus ainsi quand il s'agit de la publication d'une collection, comme le font fort justement remarquer Hélié et Chauveau (2) : « les discours prononcés à l'occasion d'une loi, d'un procès, d'un événement quelconque, se confondent avec cet événement, ils ne peuvent en être détachés, ils appartiennent au public, ils appartiennent à la science ou à l'histoire ; ils participent des actes et des faits auxquels ils se rattachent. Mais réunir tous les discours d'un orateur et en faire une collection, ce n'est plus examiner ou discuter des actes ou des faits publics. C'est édifier l'œuvre d'un homme pour juger l'homme lui-même; l'éditeur n'est plus conduit par un but d'utilité générale, mais par une pensée de spéculation privée; sous ce double rapport, cette œuvre collective sort du domaine public ».

M. Renouard (3) n'est pas de notre avis. Pour lui

1. Renouard, t. II, p. 141 et ss.; Pardessus, n° 165; Blanc, p. 288; Gastambide, n° 23; Pouillet, n° 55 et ss.

2. T. VI, p. 56. Cité par Pouillet, n° 55.

3. T. II, p. 144.

tout discours d'un orateur tombe immédiatement dans le domaine public.

Il n'y a pas de jurisprudence sur la matière, mais dans la pratique il semble bien qu'aucun recueil de discours ne paraît sans l'autorisation de l'orateur.

Peu importe l'idiome dans lequel l'ouvrage est composé (1). Peu importe son mérite (2). Les notices explicatives ou descriptives (3), des circulaires commerciales (4), même des annonces (5) sont protégées comme les œuvres de génie, à condition qu'elles représentent un effort de création, si minime soit-il. C'est parce qu'ils étaient dépourvus de ce caractère que la jurisprudence a refusé d'accorder un droit privatif sur de simples annonces ou prospectus (6), des programmes de théâtre ou de courses (7), ou certains annuaires qui ne contiennent que des noms et adresses par ordre al-

1. Blanc, p. 69; Renouard, t. II, p. 99; Pouillet, n° 21.

2. *Supra*, p. 24.

3. Trib. corr. Seine, 29 janvier 1836, *Gaz. Trib.*, 30 janvier; Lyon, 15 mai 1867, *Ann.* 67.356; Cass., 22 novembre 1867, *D. P.* 68.5.296; Trib. corr. Seine, 7 mars 1896, *Ann.* 98.47; 2 février 1912, *Ann.* 13.1.291; 22 mars 1912, *Ann.* 13.2.98.

4. Trib. corr. Seine, 24 juin 1890, *Ann.* 92.212.

5. Trib. civ. Seine, 23 mars 1914, *Ann.* 14.128.

6. Trib. corr. Seine, 31 mai 1878, *Ann.* 78.372. Lyon, 11 mars 1904, *Ann.* 04.167.

7. Nancy, 31 décembre 1887, *Ann.* 90.158; Trib. corr. Lille, 15 novembre 1887, *Ann.* 90.159; Cass., 14 janvier 1885, *Ann.* 90.160; Trib. corr. Rennes, 25 juin 1892, *Ann.* 98.70; Trib. civ. Lyon, 18 mai 1906, *Ann.* 07.2.11; Cour Lyon, 11 juillet 1907, *Ann.* 07.1.310. Riom, 31 juillet 1912, *Ann.* 12.1.346.

phabétique ou par professions (1). Peu importe également que l'écrit soit destiné à être distribué gratuitement comme accessoire d'un produit industriel (2).

Mais les compilations présentent-elles ce grain d'originalité sans lequel il n'y a pas de droit privatif ? Oui, à coup sûr. L'auteur a dû chercher des matériaux, les classer dans un certain ordre, suivant un certain plan, les systématiser, en tirer des déductions ou des conclusions qui dénotent un travail personnel, une création (3). La loi de 1793 protège donc toutes les compilations, les dictionnaires (4), guides (5), catalogues (6), recueils de

1. Paris, 2 mai 1857, Ann. 57.201; 17 août 1861, Ann. 62.399; 2 avril 1890, Ann. 98.62; 18 mars 1897, Ann. 97.194; Nancy, 30 janvier 1894, Ann. 99.196.

2. Nancy, 18 avril 1893, D. P. 93.2.418.

3. Gastambide, p. 59; Rendu et Delorme, n° 739; Hélie et Chauveau, t. VI, p. 45; Renouard, t. II, p. 97; Calmels, p. 136; Pouillet, n° 22; Trib. civ. Seine, 29 novembre 1865, Ann. 66.77; Crim., 27 novembre 1869, D. P. 70.1.186; Nancy, 10 avril 1893, D. P. 93.2.418.

4. Trib. corr. Seine, 16 août 1864, Ann. 65.14; Trib. civ. Seine, 1^{er} juin 1895.

5. Trib. civ. Rouen, 19 janvier 1868, Ann. 69.347; Douai, 6 février 1911, Ann. 11.225; Lyon, 2 décembre 1910, Ann. 11.2.11; Trib. corr. Seine, 22 mars 1912, Ann. 12.2.98; Trib. civ. Saint-Amand, 2 mai 1913, Ann. 14.2.22; Trib. civ. Seine 20 mars 1913, Ann. 14.2.63; Trib. corr. Seine, 6 avril 1914, Ann. 14.280; Paris, 9 juillet 1914, Ann. 19.25.

6. Voir pour un catalogue de musée : Bordeaux, 24 août 1863, Ann. 63.348. Pour un catalogue d'exposition : Trib. civ. Seine, 9 mai 1884 et 15 mai 1885, Ann. 90.155; Paris, 5 mai 1882, Ann. 83.111. Pour un catalogue de machines : Limoges, 22 juillet 1885, Ann. 86.129. Pour des catalogues illustrés :

recettes (1), de prières (2), de morceaux choisis (3), les abrégés (4), les almanachs (5), tableaux synoptiques (6) et même certains annuaires ou tarifs (7).

La loi protège également au même titre que l'œuvre originale (8) les adaptations (9), traductions (10), révisions (11) mises à jour, annotations ou commen-

Trib. Empire allemand interprétant la loi française, 24 juin 1910. Ann. 14.2.18; Cour de Berlin, 13 décembre 1909, Droit d'auteur, 1913.131. Voir aussi Trib. com. Seine. 8 mars 1901. Ann. 02.267; Paris, 9 juillet 1914. Ann. 1919.125; Trib. corr. Seine, 9 février 1909. Ann. 22.30; Contrà: Trib. civ. Seine. 20 décembre 1895. Ann. 98.52. Voir dans Pouillet, n° 26, que le droit de dresser un catalogue n'appartient qu'au propriétaire des objets reproduits, Paris, 1^{er} avril 1867. Ann. 67.109 et 5 mai 1882. Ann. 83.111. Comp. Trib. civ. Seine, 9 mai 1884. D. P. 85.1.285, note 1 et 2; Bordeaux, 24 août 1863. D. P. 64.2.77; Pau, 6 décembre 1878. D. P. 80.2.80.

1. Paris, 23 mai 1836, Blanc, p. 466.

2. Cass., 7 novembre 1894, Ann. 95.151.

3. Cass., 2 décembre 1814, cité par Pouillet, n° 23.

4. Trib. civ. Seine, 22 mars 1834. *Gaz. Trib.*, 23 mars,

5. Cass., 27 novembre 1869. Ann. 70.36.

6. Trib. civ. Seine, 16 mai 1834, *Gaz. Trib.*, 17 mai; Req., 15 mai 1878. D. P. 79.1.20; Trib. Nancy, 24 janvier 1904, Ann. 04.81.

7. Liège, 9 janvier 1847. Jur. Bruxelles 47.308; Gand, 13 novembre 1902. Ann. 04.77; Paris, 18 décembre 1924. D. P. 25.

8. Voir p. 22 et ss.

9. Paris, 27 juin 1866. Ann. 66.299; Trib. civ. Seine, 29 novembre 1865. Ann. 66.12.

10. Rendu et De'orme, n° 737; Gastambide, p. 52; Hélie et Chauveau, t. VI, p. 46; Blanc, p. 50; Renouard, t. II, n° 50; Pouillet, n° 50; Paris, 30 avril 1824; Blanc, p. 51; Cass. 23 juillet 1824; Gastambide, p. 51; Paris, 14 janvier 1830. D. P. 33.2.133; Orléans, 10 juillet 1854. D. P. 55.2.156; Paris, 20 janvier 1905, Cl. 05.372.

11. Il arrive souvent qu'un auteur reprend un ouvrage déjà

taires (1) d'un ouvrage, à condition bien entendu que ces œuvres ne soient pas des contrefaçons (2). La solution est la même pour la table ou index d'un ouvrage. Celui qui l'a faite est protégé contre les contrefacteurs, car la confection d'une table exige un travail personnel souvent considérable.

Comme nous l'avons observé plus haut (3), la loi protège la forme, non l'idée. C'est en vertu de ce principe que la jurisprudence refuse d'appliquer la loi du 19 juillet 1793 aux systèmes ou méthodes contenus dans des ouvrages (4) (alors qu'elle protège ces ouvrages) à des pronostics de courses (5), aux informations publiées par les journaux (6).

ancien, le met à jour et le publie. Il a un droit privatif sur l'ouvrage ainsi révisé et corrigé, quelle que soit l'importance des additions et modifications (Blanc, p. 70 ; Pouillet, n° 49) sans qu'il soit tenu de séparer du texte ancien les parties nouvelles (Crim., 27 février 1845. D. P. 45.1.130).

1. Renouard, t. II, p. 106 et ss. ; Hélie et Chauveau, t. VI, p. 47 ; Trib. corr. Seine, 13 janvier 1837 ; *Le Droit*, 19 janvier Paris, 23 juillet 1828, *Gaz. Trib.*, 25 juillet.

2. C'est-à-dire à condition que l'œuvre primitive soit tombée dans le domaine public, ou que l'auteur de la traduction ou de l'adaptation se soit assuré de l'autorisation de l'auteur de l'œuvre traduite ou adaptée.

3. P. 22.

4. Trib. com. Seine, 13 octobre 1857. Ann. 38.187 ; Paris, 22 août 1870. D. P. 71.2.16 ; Trib. Lyon, 15 janvier 1896. Ann. 98.55 ; Paris, 4 mai 1911. D. P. 12.2.182.

5. Trib. com. Seine, 21 mars 1912. Ann. 12.1.335 ; Trib. corr. Rennes, 25 février 1892. Ann. 98.70 ; Trib. corr. Seine, 24 novembre 1892. Ann. 98.73. Trib. civ. Seine, 11 avril 1893. Ann. 98.78.

6. D'après la jurisprudence, les journaux comprennent deux parties nettement distinctes : 1° les articles politiques

Les actes officiels, lois, décrets (1), arrêtés, circulaires, jugements et arrêts (2), etc. (3), ne sont pas susceptibles d'appropriation ; il est donc licite à quiconque de les reproduire.

Enfin, ajoutons que le titre d'un ouvrage est protégé par la jurisprudence comme l'ouvrage lui-

ou littéraires, dits articles de fond, protégés par la loi de 1793 (Paris, 25 novembre 1836, S. 36.2.530) ; Trib. com. Seine, 5 juin 1883 ; Gastambide, p. 64 ; Trib. com. Seine, 10 mars 1881. Ann. 83.214 ; Paris, 16 novembre 1893. D. P. 94. 217 ; Nancy, 14 avril 1902 ; Pouillet, p. 64 ; Trib. corr. Lille, 5 juillet 1905 Dr. d'auteur 06.77 ; Trib. civ. Montluçon, 7 février 1896 D. P. 96.2.503) encore qu'ils aient été publiés sans être suivis de la mention « reproduction interdite. »

2° Des nouvelles, informations, dépêches, qui ne sont l'objet d'aucun droit privatif (Paris, 25 novembre 1836. S. 36. 2.520 ; Cass., 8 août 1861. D. P. 62.1.139.)

1. Renouard, t. II, p. 132 ; Gastambide, p. 81 ; Pouillet n° 61, Paris, 1^{er} avril 1867. Ann. 67.109. Le décret du 6 juillet 1810 décidant que personne ne pourrait publier les lois et règlements avant leur insertion au *Bulletin officiel* a été implicitement abrogé par l'article 68 de la loi du 29 juillet 1881, sur la liberté de la presse.

Mais les commentaires et notes qui accompagnent la publication d'un texte de loi, sont l'objet d'un droit privatif pour leur auteur (Paris, 9 novembre 1831 ; Rouen, 25 octobre 1842. Dalloz, *Rép. prat.* v° *Prop. litt.*).

2. Pouillet, n° 60. Chacun peut donc les publier librement sauf lorsque les décisions ont trait à certains procès dont les lois défendent de rendre compte. Les notices et sommaires d'arrêtés peuvent être l'objet d'un droit privatif à moins qu'ils ne reproduisent les termes mêmes de l'arrêt (Paris, 5 août 1884. Ann. 84.304 ; Trib. civ. Seine, 7 mai 1896. Ann. 98.44.)

3. Les prix courants des courtiers étant des actes officiels ne peuvent être protégés par la loi de 1793 (Pouillet, n° 62 *bis*) ; même solution en ce qui concerne les prix de série publiés par la Ville de Paris (Paris, 13 février 1877. Ann. 77.76 et Cass., 15 mai 1878. Ann. 80.170).

même (1), à condition qu'il présente une certaine originalité (2).

Les titres des journaux sont également protégés (3). Le dépôt du titre n'est exigé que comme mesure de police ; mais la propriété du titre ne résulte que de la publication du journal (4). Le fait de rester pendant un certain temps sans publier de numéro, sans faire d'annonces ou distribuer de prospectus, implique l'abandon du titre (5). Il y a là un droit au titre différent de celui qui est connu sous le nom de propriété littéraire.

b) *Œuvres musicales*. — Toutes les œuvres musicales qui présentent quelque originalité sont protégées par la loi de 1793, quelle que soit leur importance et leur mérite, nous le savons. Il en est de

1. Trib. com. Seine, 27 décembre 1906 (*les Deux Gosses*). Ann. 08.2.5 ; Trib. civ. Seine, 15 janvier 1910. Ann. 12.1.364 ; 5 novembre 1910. Ann. 1912.2.16 ; 13 janvier et 4 février 1911. Ann. 12.2.16 ; 29 novembre 1911. Ann. 13.2.6 ; Paris, 19 février 1912, *Gaz. Trib.* 1912.2.18.

2. Trib. civ. Seine, 4 février 1911, précité. Un titre qui consiste dans une dénomination générique ou qui est tellement banal qu'il peut être confondu avec beaucoup d'autres ne peut être protégé (Cf. pour le premier cas, Crim., 16 juillet 1853 D. P. 53.1.309 ; pour le deuxième cas, Paris, 24 novembre 1886. D. P. 87.2.194).

3. Trib. com. Seine, 28 décembre 1868. D. P. 69.3.6 ; Caen, 15 janvier 1878 ; S. 1878.2.88 ; Req., 13 juillet 1880. D. P. 81.1.24.

4. Blanc, p. 373 ; Req., 8 juillet 1879. D. P. 82.5.340 ; Trib. com. Seine, 14 octobre 1881. D. P. 82.3.96.

5. Paris, 27 mars 1895. D. P. 95.2.456 ; Cf. Trib. com. Seine, 31 mars 1881. D. P. 82.3.95.

même des arrangements (1) de morceaux appartenant au domaine public ou faits avec l'autorisation de l'auteur, des variations (2) faites sur un thème connu, des additions et remaniements faits à des œuvres anciennes (3), de la publication et de l'harmonisation des chansons populaires (4).

c) *Œuvres scéniques*. — Restent les œuvres scéniques. Nous n'entendons pas par là les œuvres musicales destinées à accompagner une représentation théâtrale, ni les œuvres littéraires, drame, comédie, tragédie ou vaudeville, que leur auteur a écrites dans l'intention de les faire jouer, mais les œuvres dont tout l'objet est de dicter aux artistes les gestes qu'ils doivent faire, sans qu'ils aient d'ailleurs à prononcer la moindre parole, c'est-à-dire la pantomime et la mise en scène, les décors, les œuvres chorégraphiques (ballets, danses) et cinématographiques.

L'auteur de l'argument d'une pantomime ou d'un ballet a tous les droits d'un auteur ; la question ne fait pas de doute. Tous deux comportent en effet

1. Paris, 16 février 1836, *Gaz. Trib.*, 17 février ; Paris, 20 novembre 1857. Ann. 57.455 ; Trib. corr. Seine, 22 mars 1906 et Paris, 29 novembre 1906. Ann. 07.1.141.

2. Paris, 12 juillet 1855. S. 55.2.95.

3. Paris, 23 août 1844. D. P. 45.2.130 ; 23 janvier 1862. Ann. 62.28.

4. Cass., 11 juillet 1862. Ann. 62.272 ; Paris, 25 novembre 1865. Ann. 66.183. Ce qui appartient à l'auteur c'est sa composition ; il peut empêcher qu'on la reproduise. Mais il ne peut s'opposer à ce qu'un autre musicien compose un autre accompagnement, ou une autre harmonisation pour la même chanson populaire.

une action, un enchaînement de scènes qui en font de véritables pièces de théâtre (1).

Mais la mise en scène est-elle susceptible de conférer à son auteur un droit privatif ? Il y a de véritables artistes parmi les metteurs en scène ; inventer des décors originaux, des pas de danse, régler des divertissements, des ballets, c'est faire un effort de création. Le metteur en scène, pour peu qu'il ait fait une œuvre sortant de la banalité qui a si longtemps régné au théâtre, peut donc être considéré comme un auteur (2) au sens des lois de 1791 et 1793.

Mais il s'en faut que la question soit résolue. Les difficultés commencent au contraire. Deux problèmes se posent :

a) Qui peut se prévaloir de ce droit privatif ? Est-ce toujours le metteur en scène lui-même ? N'est-ce pas parfois l'auteur ?

b) Le metteur en scène est-il un collaborateur ?

La première question doit se résoudre par une distinction :

Le metteur en scène, la maîtresse de ballet, ont-ils agi sous l'inspiration directe et la surveillance effective de l'auteur sont-ils appointés par lui ou par le directeur du théâtre ? L'on doit leur refuser

1. Trib. com. Rouen, 12 novembre 1875. Ann. 77.211 ; Pouillet, n° 40.

2. Paris, 30 décembre 1898. Ann. 99.184 ; Trib. civ. Seine, 10 février 1911. Ann. 191.290 ; Paris, 5 juillet 1919. Dr. d'auteur, 1920.33. Ann. 1920.129. Il ne viendrait à l'idée de personne qu'on puisse impunément imiter la mise en scène de Rolf de Méré, de Pitoëff, les décors de Foujital Voir, pour les danses lumineuses de Loïe Fuller, *le Temps*, 11 janvier 1893 ; interview de Pouillet.

tout droit. L'auteur, en portant sa pièce à un autre théâtre pourrait parfaitement reconstituer la mise en scène originale sans avoir aucune autorisation à demander. Au contraire, le metteur en scène qui n'est lié au directeur et à l'auteur par aucun contrat de louage de services a-t-il fait une œuvre personnelle, les lois sur la propriété littéraire et artistique s'appliqueront à lui. Mais même dans ce cas, le metteur en scène, s'il a un droit distinct de celui de l'auteur ne pourra généralement et en dehors de toute convention expresse être considéré comme un collaborateur et réclamer une part quelconque dans les recettes de la pièce (1).

Quant aux œuvres cinématographiques, personne à l'heure actuelle ne pense à leur refuser la protection des lois de 1791 et 1793. Puisque la photographie est protégée (2) le cinéma doit l'être également (3). Mais les films présentent cette particularité d'exiger la collaboration d'un auteur, d'un scénariste (généralement l'adaptateur d'un roman ou d'une pièce), d'un metteur en scène et d'un éditeur. Ces quatre personnes possèdent sur l'œuvre des droits égaux (4).

1. Paris, 5 juillet 1919, précité. Voir *infra*, p. , les principes de la collaboration.

2. Voir *infra*, p. 48.

3. Trib. civ. Seine, 10 février 1905. D. P. 05.2.389 ; 17 mars 1905, *ibid.*, 5 novembre 1910, *le Droit*, 10 février 1911 ; Paris, 19 décembre 1913. Ann. 1914.202 ; Cass. req., 27 février 1918, Ann. 19.53.

4. L'Association littéraire et artistique internationale a émis dans son dernier Congrès le vœu suivant :

Le Congrès se félicite de ce qu'une commission composée de représentants des principaux intéressés dans la création et

Deuxième catégorie

1^o *Peinture, dessin, gravure.* — Les peintures, dessins et gravures sont protégés par la loi de 1793, même si le sujet en est emprunté à une œuvre du domaine public, même s'il s'agit simplement d'une copie d'une œuvre du domaine public (1) le droit portera naturellement sur la forme donnée au sujet ou à l'idée, elle-même, qui ne sont susceptibles d'aucune appropriation.

La destination industrielle ne change pas le caractère de l'œuvre. On en discutait avant le vote de la loi du 11 mars 1902, mais il n'y a plus aucun

l'exploitation des œuvres cinématographiques ait pu être constituée et, poursuivant activement ses travaux, ait réalisé dès à présent un accord unanime sur les premiers principes à poser dans toutes les législations :

« L'auteur initial, le scénariste, le metteur en scène et l'éditeur, lorsqu'il aura contribué à la réalisation artistique du scénario à l'écran, auront les mêmes droits de collaboration sur l'œuvre commune.

« Celle-ci ne pourra être représentée et affichée qu'accompagnée du nom des collaborateurs.

« L'œuvre cinématographique doit être protégée au même titre que les œuvres littéraires et dramatiques, sans aucune restriction ; il y a lieu d'effacer de la Convention d'Union de Berne révisée à Berlin la restriction qu'elle contient à ce point de vue. »

Le Comité exécutif de l'Association est chargé de transformer cette commission en une commission permanente, que l'on complètera s'il y a lieu, qui reprendra les autres propositions préparées par la commission, poursuivra l'étude d'un projet de loi-type sur la cinématographie et étudiera les diverses questions à résoudre.

1. Pouillet, n^o 75 ; Pataille, 57.35 ; Trib. corr. Seine, 3 août 1836 ; Gastambide, p. 381 ; Paris, 29 novembre 1873. Ann. 74.49 ; Paris, 30 juillet 1888. Ann. 89.117. *Contra* : Rendu et Delorme, n^o 885.

doute là-dessus (1). De même les tribunaux n'ont pas à apprécier le mérite (2) du dessin ou de la peinture ni son caractère artistique (3); la loi de 1902 tranche formellement la question qui était controversée (4),

Il en résulte que la jurisprudence actuelle ne pourrait plus refuser sa protection, à des affiches (5) ou à des dessins sur des sacs de café (6) comme elle l'a fait antérieurement.

Bien entendu, le droit de l'artiste se réduit au produit de son travail personnel ; il ne pourrait em-

1. Voir *infra*, p. 27.

2. Voir pour des dessins sur des catalogues : Paris, 4 mai 1878. Ann. 78.123 ; 8 mars 1883. Ann. 84.84 ; 11 juin 1888. Ann. 89.216 ; Nancy, 28 février 1891. Ann. 91.319 ; Besançon, 22 novembre 1893. Ann. 94.117 ; Paris, 25 mai 1903. Ann. 04.93 ; Angers, 19 janvier 1904. Ann. 04.66 ; Paris, 26 janvier 1906. Ann. 71.119 et 198. Pour des figurines de modes : Paris, 18 janvier 1868. Ann. 69.279 ; Nancy, 18 avril 1893. D. P. 93.2.418 ; Pour des dessins de broderie, Trib. civ. Seine, 6 novembre 1897. Ann. 05.315 ; Pour des menus de restaurant, Trib. corr. Seine, 22 novembre 1898. Ann. 99.78.

3. Avant la loi du 11 mars 1902 les tribunaux s'arrogeaient le droit de vérifier le caractère artistique de l'œuvre. Ils ne pourraient plus le faire maintenant. Mais ils peuvent toujours contrôler si l'œuvre pour laquelle on demande protection est une œuvre originale, ou, au contraire, la simple reproduction d'un dessin courant. Dijon, 5 février 1894. Ann. 95.40 ; Rouen, 16 novembre 1904. Ann. 05.213.

4. Il a été jugé que l'auteur des cartons d'un vitrail a droit à la signature comme le peintre verrier. Trib. civ. Grenoble, 8 juillet 1912. Ann. 13.2.43.

5. Trib. corr. Seine, 20 juin 1891. Ann. 94.54. En effet, deux jugements récents reconnaissent que les affiches doivent être protégées ; Trib. corr. Seine, 11 juillet 1913. Ann. 13.1.381 et 21 mars 1912. Ann. 13.1.3.

6. Poitiers, 31 décembre 1890 et Cass., 14 mai 1891. Ann. 91.328.

pêcher une autre personne de s'inspirer à son tour de l'œuvre dont il s'est inspiré (1).

2^o *Sculpture*. — Les solutions que nous avons données pour la peinture s'appliquent à la sculpture. Les tribunaux doivent protéger toutes les œuvres de sculpture, même celles qui sont inspirées par des œuvres du domaine public (2) ; quel que soit leur mérite (3), leur destination (4), ou la matière employée (5).

L'artiste qui fait une réduction d'une œuvre du domaine public ou d'une de ses œuvres antérieures a, sur cette réduction, les droits reconnus à l'auteur par les lois de 1793 et de 1902 (6).

1. C'est ainsi que l'auteur d'un portrait a un droit sur son œuvre, mais ne peut empêcher un autre peintre de reproduire les traits de la même personne. Paris, 27 septembre 1838 ; Gastambide, p. 383 ; voir aussi Blanc, p. 254.

2. Cass., 15 février 1857. Ann. 57.33 ; Trib. corr. Nantes, 30 juillet 1874. Ann. 75.117 ; Paris, 28 février 1890. Ann. 90.77. Trib. Bruxelles, 27 janvier 1904. Droit d'auteur 04.71. Les auteurs sont d'accord pour reconnaître que le moulage fait sur nature doit être protégé. Pouillet, n^o 89 ; Rendu et Delorme, n^o 913 ; Blanc, p. 237. *Contra* : Trib. corr. Seine, 10 décembre 1834. Dall. *Rép. prat.* v^o *Propriété littéraire*.

3. Loi du 11 mars 1902.

4. Loi du 11 mars 1902. Paris, 27 décembre 1884. Ann. 85.320 ; 26 octobre 1893 ; Ann. 90.172 ; 25 février 1888. Ann. 90.172.

5. Paris, 30 janvier 1902. Ann. 03.53.

6. Bordeaux, 26 mai 1838. S. 38.2.485. Pouillet estime que si la réduction peut être mécanique (n^o 93) l'auteur n'en a pas moins un droit exclusif sur cette reproduction. En sens contraire : Paris, 15 janvier 1862. Ann. 62.35 ; Cass., 16 mai 1862. Ann. 62.417. Il semble que les termes de la loi de 1902 viennent donner raison à M. Pouillet.

3^o *Architecture*. — La doctrine était autrefois partagée sur le point de savoir si les architectes avaient un droit privatif sur leurs œuvres. Cette discussion est aujourd'hui oiseuse (1). La loi du 11 mars 1902 est venue y mettre un terme en consacrant de façon formelle le droit des architectes.

Pour que leurs plans soient protégés, il suffit qu'ils présentent un caractère original (2) encore que les divers éléments en soient empruntés à des œuvres déjà connues (3).

Les architectes ont le droit de signer leurs œuvres, et le propriétaire de l'édifice qu'ils ont construit ne peut s'opposer à l'inscription de leur nom (4).

Ils ont la propriété de la minute de leurs plans et dessins ; ils peuvent les exposer, les faire reproduire dans des journaux, mais ils ne peuvent construire d'après eux un autre édifice sans l'autorisation de la personne pour qui ils ont élevé le premier (5).

1. Déjà avant la loi de 1902, la jurisprudence reconnaissait le droit de l'architecte (Paris, 5 juin 1855. D. P. 57.2.28).

2. Mais ce caractère est nécessaire. Amiens, 20 avril 1912. Ann. 12.1.100.

3. Ce caractère de personnalité et d'originalité existe lorsque l'artiste a combiné les éléments, les a adoptés et groupés, de manière que son œuvre ne puisse être confondue avec aucune autre. Trib. civ. Seine, 21 avril 1913. D. P. 14.5.4. Voir aussi : Limoges, 5 juillet 1912. Ann. 13.1.10 ; Paris, 28 avril 1921. Ann. 21.266 et 8 novembre 1923. Ann. 1923.249. Sur la nature du contrat entre l'architecte et le propriétaire, voir Guillouard, t. II, n^o 775 ; Baudry-Lacantinerie, t. II, n^o 3874 ; Marcadé, t. IV, § 740 ; Cass., 18 oct. 1911. S. 12.1.449.

4. Jugement précité, voir aussi Aix, 19 juin 1868. Ann. 68.297 ; Trib. civ. Lille, 11 déc. 1895. Ann. 95.366.

5. Trib. civ. Nevers, 4 février 1884. *Gaz. Pal.*, 84.161.

4^o *Cartes et plans*. — Les cartes de géographie, les plans, qu'ils soient ou non en relief, exigent un travail personnel. Leur auteur a donc droit à la protection de la loi de 1793 (1). Il pourra s'opposer à ce qu'on copie son travail ; mais il ne pourra naturellement empêcher quiconque de faire à son tour une carte ou un plan ayant le même objet. En outre, ce qui est protégé, c'est l'ensemble de l'œuvre et non tel détail isolé, ou tel système de notation (2).

5^o *La photographie et la cinématographie*. — Lorsque les découvertes scientifiques permirent l'invention de la photographie, la question se posa immédiatement de savoir si les photographies auraient droit à la protection de la loi de 1793.

La jurisprudence décida d'abord que les photographies étant le produit d'actions physiques et de réactions chimiques ne pouvaient, quels que soient la valeur, le sentiment artistique, le goût et l'intelligence dont avait fait preuve le photographe, réclamer l'application des lois sur la propriété littéraire et artistique (3).

1. Trib. civ. Seine, 3 février 1875 et sur appel Paris, 5 mai 1877. S. 1875.2.148 ; Pau, 6 décembre 1878. D. P. 80.2.80 ; Huard et Mack, n^o 1072 ; Trib. civ. Compiègne, 22 janvier 1879 ; Ann. 79.90 ; Paris, 28 décembre 1883. Ann. 85.106 ; Trib. com. Seine, 2 mai 1898. *Gaz. Trib.*, 98. II. 2.244.

2. Un géographe qui a eu l'idée de distinguer par un signe spécial les routes en mauvais état, ne peut empêcher une autre personne de faire une carte indiquant les bonnes et les mauvaises routes (Paris, 1^{er} septembre 1837 ; Blanc, p. 257).

3. Trib. com. Seine, 29 janvier 1862. D. P. 62.3.8 ; Trib. civ. Seine, 12 décembre 1863. Ann. 63.396 ; Bordeaux, 29 fé-

Peu à peu, les tribunaux reconnurent leur erreur. Ils adoptèrent alors un second système d'après lequel les photographies étaient ou n'étaient pas protégées suivant qu'elles présentaient ou non un caractère artistique (1).

vrier 1864. Ann. 64.133. Et plus récemment : Angers, 23 novembre 1896. Ann. 97.129 ; Amiens, 6 mars 1901. Droit d'auteur 01.148 ; Nancy, 14 mars 1903. D. P. 03.2.270 ; Toulouse, 17 juillet 1911. D. P. 12.2.161 ; Calmels, p. 651 ; Herold. Ann. 62.421)

1. Dès 1862, la Cour de Paris, réformant un jugement du Tribunal de la Seine, décidait que les « dessins photographiques ne devaient pas être, nécessairement et dans tous les cas, considérés comme dépourvus de tout caractère artistique ni rangés au nombre des œuvres purement matérielles ; qu'en effet, ces dessins, quoique obtenus à l'aide de la chambre noire et sous l'influence de la lumière peuvent, dans un certain degré, être la produit de la pensée, de l'esprit, du génie et de l'intelligence de l'opérateur.

« ...Que leur perfection, indépendamment de l'habileté de la main dépend en grande partie, dans la reproduction des paysages, du choix, du point de vue, de la combinaison des effets de lumière et d'ombre et en outre, dans les portraits, de la pose du sujet, de l'agencement des costumes et des accessoires, toutes choses abandonnées au sentiment artistique et qui donnent à l'œuvre du photographe, l'empreinte de sa personnalité » (Paris, 10 avril 1862. S., p. 775).

Nous trouvons également un jugement du Trib. corr. de la Seine du 26 avril 1894 (cité par Maugras, p. 83) qui expose très clairement ce système « attendu en droit, qu'il n'est pas possible de prétendre qu'un dessin photographique doive être dans tous les cas, considéré comme étant une œuvre mécanique, pour la raison qu'il est un mirage obtenu par des procédés matériels et physiques, que, tout au contraire à ne considérer même que les différences existant dans l'ensemble des produits, l'œuvre du photographe doit toute sa valeur au goût, à l'intelligence, à l'habileté technique de l'opérateur. »

« Qu'ainsi, le photographe produit une épreuve de prix ou

Cette jurisprudence avait le grand inconvénient de transformer les tribunaux en jurys d'art, ce qui n'est évidemment pas leur rôle, et de soumettre les plaideurs à l'arbitraire (1).

Aussi préférons-nous le troisième système, le seul qui nous paraisse être logique et purement juridique, et estimons-nous que les photographies ont droit à la protection de la loi dans tous les cas (2). En

un travail sans valeur, suivant qu'il est habile ou inexpérimenté dans son art... »

Dans le même sens : Paris, 12 juin 1863 et Cass. crim., 15 janvier 1864. D. P. 65.5.317 ; 29 avril 1864. Ann. 64.235 ; 6 mai 1864, p. 232 ; Trib. civ. Seine, 21 novembre 1860. Ann. 66, p. 394 ; Lyon, 8 juillet 1887. D. P. 88.2.180 ; Trib. civ. Seine, 22 février 1896. Ann. 97.135 ; Paris, 6 mai 1897. Ann. 97.148 ; Nancy, 14 mars 1903. D. P. 03.2.296 ; Trib. civ., 23 mai 1905 ; *Gaz. Trib.*, 28 octobre.

1. Il pouvait aussi en résulter des contrariétés de jugement, un tribunal attribuant à une photographie un caractère artistique et l'autre le lui refusant (Cf. deux jugements : l'un du Tribunal pénal de Venise du 18 mai 1900 et l'autre du Tribunal pénal de Naples, 18 janvier 1901, rapportés dans II. Filangeri, sous un article du professeur Ferrara, juillet 1901, p. 504).

2. Cass. crim., 15 janvier 1864. D. P. 65.5.318 Ann. 64. 125. L'arrêt attaqué avait décidé que les photographies sont des dessins. L'arrêt de la Cour suprême décide : « Cette appréciation ne viole en aucune façon les textes de loi précités et rentre dans le domaine souverain des juges du fait. » Il ajoute :

« Attendu, en outre, que l'arrêt attaqué faisant la part des agents physiques et mécaniques et celle de la création artistique dans les produits de la photographie, ajoute que si la lumière fixe l'ouvrage sur la plaque rendue sensible, c'est l'opérateur qui déterminera l'aspect sous lequel le type de cette image doit être offert aux rayons lumineux, qui agence les lignes, qu'il fait donc ainsi preuve dans une certaine mesure de goût, de discernement, d'habileté, que l'œuvre, qui sans l'exercice de ces facultés ne serait pas née, doit donc justement

effet le décret de 1793 ne fait aucune distinction entre les œuvres d'art, toutes ont droit à être protégées, quel que soit leur mérite. Dès lors, les photographies sont des créations artistiques ou ne le sont pas, mais le système qui décide que quelques-unes peuvent l'être à l'exclusion d'autres n'a absolument aucun fondement. Et quant à nous nous ne voyons pas pourquoi on refuserait aux photographies le caractère d'œuvres d'art. Nous ne pouvons que citer un jugement du Tribunal civil de la Seine du 20 janvier 1899 (1) qui résume admirablement la question :

« Attendu que le droit de l'auteur dérive de la création quel que soit du reste l'instrument matériel auquel il a eu recours pour exercer les facultés de son intelligence.

« Attendu que le dessin étant, selon la définition qui en a été donnée, la reproduction de la nature par un peu d'ombre et de lumière, les images photographiques sont évidemment des dessins, que s'il

être dite une œuvre de son esprit et protégée à ce titre par la loi de 1793.»

La jurisprudence la plus récente est dans ce sens : Paris, 3 janvier 1908. Ann. 08.75 ; Bordeaux, 2 avril 1908. Ann. 09.41 ; Paris, 13 novembre 1908. *Bulletin de la Chambre syndicale*, mars 08, p. 413 ; Trib. civ. Seine, 15 avril 1910. Pet. 10.279 ; 2 arrêts de Pairs, 23 avril 1910. Ann. 10.279 ; 2 arrêts de Paris, 23 avril 1910. Ann. 10.268 ; Trib. civ. Orléans, 20 octobre 1911, *Bulletin Chambre syndicale*, novembre 1911 ; p. 159 ; Orléans, 4 février 1925. D. H. 25.336. Voir aussi Ann. 62.33 ; Rendu (Ann. 62.427) ; Pouillet, n° 105 ; Rendu et Delorme, n° 891 ; Bredif, p. 55 et ss.

1. D. P. 1902.2.73 et note.

faut faire une large part dans le travail qui les a produites aux instruments dont s'est servi l'opérateur, il n'est pas vrai de dire que celui-ci a été complètement asservi à ces instruments ; qu'il est bien certain, en effet, que son intelligence a été en jeu, non seulement lors des préparatifs, mais aussi au moment même où l'œuvre s'est réalisée. Car il a dû déterminer l'aspect sous lequel il convenait de présenter son modèle devant l'appareil photographique, et de saisir exactement l'instant le plus propice pour obtenir certains effets de lumière ; qu'il a dû ensuite faire preuve de goût, de discernement et d'habileté pour la composition de ses épreuves.

« Attendu que son effort intellectuel a ainsi imprimé à son œuvre le caractère d'individualité nécessaire pour qu'il y ait création, au sens juridique de ce mot, d'où il suit que les dessins photographiques constituent une propriété artistique. »

Quant à la photographie instantanée quelques arrêts décident qu'elle ne doit pas être protégée (1) parce que le rôle de l'opérateur se réduit au choix du moment opportun et ne comporte dès lors aucun souci artistique. Ces décisions reposent sur une méconnaissance complète du caractère de la photographie instantanée, dont on a pu prétendre, avec raison, qu'elle requiert plus d'intelligence artistique que la photographie posée (2).

1. Angers, 29 novembre 1896. Ann. 1897.133.

2. Voir sur ce sujet : Potu, *la Protection des photographies dites instantanées*. Clunet, 1912.389 et sur la photographie en

La cinématographie est protégée à l'égal de la photographie. Le film constitue une édition, et sa projection une représentation. Les solutions sont certaines (1).

6° *Les arts décoratifs et appliqués.* — On appelle arts appliqués ceux qui ont une destination utilitaire : la céramique, l'orfèvrerie et la bijouterie, la décoration d'intérieur, l'art du vêtement, etc...

Cette catégorie s'accroît tous les jours avec les progrès du luxe. Les arts décoratifs envahissent tout. N'avons-nous pas eu dernièrement une exposition qui leur était entièrement consacrée ?

La loi de 1793 protège ces arts comme les autres ; la question ne fait plus maintenant aucun doute. Le fait qu'une œuvre a une destination utilitaire, qu'elle sera reproduite à un grand nombre d'exemplaires, ne change en aucune façon la nature du droit. Comme le fait parfaitement remarquer Pouillet (2) « si nous prenons pour exemple l'art du dessinateur, qu'importe que son dessin soit destiné à orner un mur ou à servir d'étiquette ou d'enseigne ! Changera-t-il de caractère pour cela ? En sera-t-il moins une œuvre d'art ? Est-ce que le caractère

général ; Potu, *la Protection des œuvres photographiques en droit français* (Revue trimestrielle de droit civil, 1910, p. 236 ; *la Protection des œuvres photographiques dans les pays étrangers* (Rev. trim., 1919, p. 61).

1. Voir Maugras, *op. cit.* ; Plaisant, *op. cit.* ; Paris, 10 novembre 1901. Ann. 10.1.119 ; D. P. 10.2.81 ; Trib. civ. Seine, 22 avril 1912. Ann. 12.326 et 29 juillet 1912. Ann. 12.2.111.

2. N° 78.

artistique' dépend de la destination de l'œuvre ? N'est-il pas tout entier dans la composition de l'artiste, dans sa création (1) ? »

Cependant jusqu'au vote de la loi du 11 mars 1902, due à l'initiative de M. Eugène Soleau, ancien président de la Réunion des Fabricants de bronze, la jurisprudence se montrait hésitante. Tantôt elle accordait, tantôt elle refusait sa protection (2). Ces hésitations provenaient d'une fausse interprétation de la loi du 18 mars 1806, sur les conseils de prudence et les dessins de fabrique. Certains tribunaux croyaient que cette loi avait un domaine d'application distinct de la loi de 1793, et qu'elle protégeait seule les œuvres qui avaient une destination industrielle, qui, dès lors, ne pouvaient en aucun cas réclamer la protection de la loi de 1793. En

1. Cf. Renouard, t. II, p. 81 ; Darras, n° 211 ; Gastambide, p. 361 ; Rendu et Delorme, n° 887 ; Blanc, p. 249 et 372 ; Accolas, p. 37.

2. Il en résultait une fâcheuse incertitude pour les artistes ; suivant qu'ils s'adressaient à un tribunal plus ou moins éclairé ils avaient tort ou raison, sans que la Cour de cassation eut un droit de contrôle sur les décisions qui lui étaient soumises puisqu'elle ne voyait dans le « caractère artistique » qu'exigeait la jurisprudence qu'une question d'appréciation laissée aux juges du fait.

Cependant, un certain nombre de décisions avaient posé le principe que la protection de la loi est due à toute œuvre artistique quelle que soit sa destination. Cass., 2 août 1854, 54. 1.549 ; Crim., 21 juillet 1855. Ann. 55.73 ; Cass. civ., 28 juillet 1856, 1.276 ; Paris, 25 février 1884. Ann. 85.320. Cf. Eugène Soleau, *Étude sur la propriété des modèles d'art appliqué à l'industrie* et dissertation Potu sous D. P 1912.2.161, note 1.

réalité les deux domaines chevauchent (1). La loi de 1793 s'applique à toutes les œuvres artistiques, quelle que soit leur destination, et la loi de 1806 à toutes les œuvres à but utilitaire, quel que soit leur caractère artistique. Il en résulte que dans certains cas — justement dans le cas des œuvres d'art décoratif — les artistes peuvent se réclamer de l'une ou de l'autre loi (2) et même de l'une et de l'autre (3). La formalité du dépôt, exigée par les lois de 1806 et 1909, n'est pas applicable aux œuvres d'art protégées par la loi de 1793 (4). Cependant la plupart des artistes décorateurs y ont recours, à cause de la facilité de prouver ainsi l'antériorité de leur création (5).

1. Voir Pouillet, n° 78.

2. Cass., 18 mai 1899. Ann. 99.88. Ils peuvent aussi se réclamer de la loi du 14 juillet 1909 sur les dessins et modèles. Trib. corr. Seine, 21 avril 1921. Ann. 21.287.

3. Trib. civ. Seine, 22 janvier 1903. Ann. 04.90 ; Trib. civ. Seine, 19 mars 1900; *le Droit*, 12 juillet ; Paris, 11 mars 1909. Ann. 09.234 ; Angers, 26 avril et 25 juillet 1913: Ann. 14.57 ; Georges Maillard. Ann. 05.318 ; Pouillet, n° 80 *bis*.

4. Trib. corr. Seine, 21 avril 1921. Ann. 21.287. Pas plus que le dépôt qui était exigé par la loi de 1793 pour les œuvres littéraires et musicales ; Paris, 26 février 1906. Ann. 06.2.337 ; Trib. corr. Seine, 29 oct. 1921. Ann. 21.344 ; Lyon, 1^{er} déc. 1924. *Gaz. Pal*, 1^{er} février 1925

5. L'association pour l'association des arts plastiques et appliqués recommande l'emploi de ce procédé. Cette association qui groupe de nombreuses maisons de modes et de décoration (notamment les maisons Vionnet, Lanvin, Jenny, Perugia, Cartier, Rodier, etc.) a pour but de rechercher et de traduire en correctionnelle les maisons qui vivent de la copie des modèles de ses adhérents.

Depuis le vote de la loi du 11 mars 1902, aucune erreur n'est possible.

Dès lors, nous pouvons dire que toutes les œuvres d'art décoratif et appliqué sont protégées à l'égal des œuvres purement spéculatives.

Il en est ainsi pour la sculpture et le dessin d'ornement (1), pour les œuvres d'orfèvrerie (2), de bijouterie (3), de céramique (4), d'ameublement (5), et de décoration d'intérieur, les soieries et tissus imprimés, peints ou brodés (6), les articles de modes (7), la reliure, etc..., et toutes sortes de bibelots de caractère plus ou moins artistique (8).

1. Paris, 12 décembre 1861. Ann. 62.61 ; Paris, 26 octobre 1885, Ann. 90.170 ; Paris, 25 février 1888. Ann. 90.172 ; Trib. civ. Seine, 1^{er} août 1903. Ann. 05.310 ; Paris, 26 janvier 1906. D. P. 06.2.337 ; Paris, 17 février 1912. Ann. 14.1.28.

2. Trib. com. Seine, 25 avril 1907 ; *La Loi*, 7 juin (plat d'argent).

3. Paris, 23 juin 1905. Ann. 05.321 (médaille) ; Trib. civ. Seine, 21 février 1913. Ann. 13.6.76 ; Trib. corr. Seine, 18 avril 1913 ; Paris, 16 janvier 1918 et 9 avril 1919. Ann. 19.70 (médailles) ; Lyon, 1^{er} décembre 1924. *Gaz. Pal.*, 1^{er} février 1925 (boucles).

4. Paris, 15 novembre 1906, Droit d'auteur 1907.64 (jardinière) ; Limoges, 23 mai 1913. Ann. 1920.64.

5. Paris, 27 juin 1912 et 6 juin 1913, 13.1.318 ; Cass., 26 mai 1916. Ann. 19.136 Les meubles ne sont pas soumis au dépôt requis par les lois de 1806 et 1809.

6. Lyon, 1^{er} décembre 1905. Ann. 06.128 ; Trib. civ. Seine, 20 janvier 1912. Ann. 13.44.

7. Paris, 18 janvier 1868. Ann. 69.279 ; Trib. civ. Seine, 20 avril 1905, et Paris, 24 octobre 1905. Ann. 06.07 ; Trib. civ. Seine, 5 décembre 1905. Ann. 08.2.57 ; Paris, 18 juillet 1907. Ann. 07.38 ; 11 mars 1909. Ann. 09.34 ; Trib. corr. Seine, 30 décembre 1921. Ann. 22.66.

8. Des tarots (Paris, 22 déc. 1920. Ann. 21.365), des fétiches,

Nous voyons ainsi que la jurisprudence a une tendance très marquée à admettre parmi les œuvres susceptibles de propriété littéraire et artistique toutes celles qui présentent une originalité ou une nouveauté quelconques, quel que soit leur caractère artistique. Il nous semble que cette tendance ne peut qu'être approuvée.

Trib. corr. Seine, 21 avril 1921. Ann. 21.287. Mais les fleurs en coquillages ne sont pas protégées (Paris, 22 janvier 1924. *Gaz. Pal.*, 7 mars) parce qu'elles n'ont aucun caractère de nouveauté.

CHAPITRE II

LE SUJET DU DROIT

Nous venons de voir quelles sont les œuvres susceptibles de conférer un monopole d'exploitation ; nous nous demanderons maintenant à qui elles peuvent le conférer ? *A priori*, la réponse est très simple : leur auteur seul peut se prévaloir de ce droit. Mais si on examine les errements de la pratique et ceux de la jurisprudence, on s'aperçoit que cette règle souffre des exceptions et que son application présente des difficultés.

Tout d'abord, la règle souffre des exceptions : 1^o en cas de commande ; la jurisprudence, validant une convention très fréquente en pratique, admet que le véritable auteur transporte tous ses droits sur la tête de celui qui a fait la commande, et que c'est ce dernier seul qui doit être considéré comme le titulaire du monopole d'exploitation ; 2^o au cas où le véritable auteur est décédé avant d'avoir publié son œuvre, la loi, pour favoriser cette publication, donne au publicateur légitime exactement les droits qu'aurait eu l'auteur s'il avait autorisé la reproduction de l'œuvre de son vivant.

Enfin, l'application de la règle présente des difficultés : 1^o lorsque l'ouvrage est le produit de la collaboration de deux ou plusieurs personnes ; 2^o lorsque il a été publié par les soins d'une personne morale.

Nous allons reprendre chacun de ces points.

SECTION I

COMMANDE

Il y a deux catégories principales de commande :

a) Le contrat par lequel l'auteur abdique tout droit sur son œuvre, et autorise un autre à le signer à sa place ;

b) Le contrat par lequel un artiste s'engage à fournir à son co-contractant la propriété matérielle de l'œuvre qu'il va créer, mais garde sur elle son droit moral (1), et, sauf convention contraire, son droit de reproduction,

Le *premier cas* est le seul qui pose ce problème : Peut-on être considéré comme auteur d'une œuvre qu'on n'a point faite mais que l'on a payée de ses deniers et que l'on produit au jour sous son nom ? si tout droit dérive de la création, ne doit-on pas déclarer radicalement nul le contrat qui dépouille le véritable auteur, pour donner à un individu généralement incapable de la faire le mérite d'une œuvre qui n'est point sienne ?

1. Pour la distinction entre la propriété matérielle, le monopole d'exploitation et le droit moral, voir p. 92.

Cependant la plus grande partie de la doctrine admet la validité d'un tel contrat qui peut être, soit une vente, soit un louage d'ouvrage où l'auteur fournit à la fois le travail et la matière, soit un louage de services. La distinction ne peut être faite que d'après les circonstances de la cause, et suivant que l'on constate ou non l'existence d'un lien de subordination entre l'auteur de la commande et celui qui l'accepte.

Dans le cas de vente, M. Renouard (1) pense que le véritable auteur peut revendiquer son droit contre l'auteur apparent. Mais, outre que la preuve sera bien difficile à faire, nous ne voyons pas pourquoi on annulerait un tel contrat (2). En faisant intervenir l'idée de cause illicite ? Cela paraît impossible. Qu'y a-t-il d'illicite à vendre le produit de son travail ? Il faudrait aussi annuler sous le même prétexte le contrat par lequel un écrivain loue ses services à un éditeur ou un artiste à un fabricant d'objets d'arts. Les contrats de ce genre sont extrêmement répandus et il est impossible de les interdire. Il nous paraît légitime de dire avec M. Pouillet que le droit appartient à celui qui prend la responsabilité de l'œuvre.

Ainsi l'ouvrier d'art ou l'artiste qui travaille pour le compte d'un fabricant de bronzes, d'un orfèvre, d'un ferronnier, d'une manufacture de porcelaines

1. T. II, p. 232.

2. Toulouse, 2 juillet 1857, D, P. 57.2.205. Cet arrêt admet la validité de cette espèce de commande.

ou de faïences, etc..., le décorateur qui crée des modèles de meubles nouveaux, de papiers peints, d'étoffes, le dessinateur qui invente pour un couturier des formes ou des ornements, l'érudit qui commente et annote une nouvelle édition d'un ouvrage ancien (1), le journaliste qui fait un reportage, n'ont aucun droit sur l'œuvre qu'ils créent, s'ils sont liés par un contrat de louage de services, s'ils ont reçu une rémunération, et transporté ainsi leur droit, au fur et à mesure qu'il se développe, à celui qui les a payés.

Les tribunaux jugeront suivant les circonstances de la cause, ils ont en ces matières un pouvoir souverain d'appréciation. Il ne sera pas toujours facile de décider en présence de quelle espèce de commande on se trouve, car leurs limites sont bien imprécises, et les auteurs qui voudront conserver quelque droit sur leur œuvre feront sagement de se méfier (2).

C'est ainsi qu'un journaliste, nous l'avons vu, n'a aucun droit sur l'information qu'il rédige pour un journal, les échos ou les reportages qu'il a publiés, la plupart du temps sans les signer ou sans autre

1. Même si l'éditeur laisse paraître le nom de cet érudit sur l'ouvrage. Ce cas pourrait former une troisième catégorie intermédiaire.

2. Huard, n° 119 ; Lardeur, p. 37. Ann. 1867, p. 176 ; Pouillet, n° 119 ; Paris, 16 janvier 1864. Ann. 69.346 ; Paris, 27 février 1866. Ann. 66.361 ; Trib. Seine, 3 avril 1867. Ann. 67.175 ; Paris, 29 nov. 1869. Ann. 70.39 ; Paris, 23 déc. 1871. Ann. 71.142 ; Cass., 6 nov. 1872. Ann. 73.43 ; Paris, 11 mars 1876. Ann. 76.103.

signature que des initiales (1). Mais il n'en est pas ainsi quand il s'agit d'un article proprement dit : le journaliste en reste l'auteur, car ce qui lui a été commandé, ce qui lui a été acheté, ce n'est pas l'article lui-même, mais l'actualité de l'article, ce qui en fait la primeur. Le journal n'aura donc pas le droit de publier ultérieurement cet article, sous une forme ou sous une autre, à moins qu'il ne s'agisse d'une réimpression du numéro où l'article a paru (2). L'auteur qui ne peut publier son œuvre ailleurs tant que ne s'est pas écoulé le temps normal pendant lequel le numéro qui la contient a des chances d'être vendu (ce qui dépend de la périodicité du journal) (3) peut la publier ensuite comme il lui convient (sous forme de recueil d'articles, par exemple). Pendant tout le temps où il possède l'exclusivité de l'article, le directeur du journal a seul qualité pour autoriser des emprunts ou s'en plaindre, à moins naturellement que ces emprunts ne soient de nature à porter atteinte au droit de l'auteur ; le directeur

1. Un jugement de paix de Paris (9^e arrond.) du 6 février 1922 fait application de ces principes. Il décide que le texte d'un journal comprend deux parties : a) les informations que le directeur et la rédaction ont le droit de tronquer ou de modifier pour la mise en page ; b) une partie littéraire où ils ne peuvent, sans l'autorisation de l'auteur, faire des coupures, même intelligentes. Ann. 1922.94.

2. M. Pouillet fait observer avec juste raison que l'auteur qui traite avec un recueil périodique de romans, de nouvelles, fera sagement d'en limiter le tirage afin d'éviter tout abus.

3. Il ne pourrait s'agir ici de contrefaçon, mais de concurrence déloyale. Rouen, 10 déc. 1839, Dalloz *Rép. prat.*, v^o *Propriété littéraire*, n^o 99.

n'ayant de droit que sur l'actualité de l'œuvre, ne peut donner qu'une autorisation de reproduction dans une autre revue, toute autre autorisation étant de nature à causer un préjudice à l'auteur.

On passe donc insensiblement d'une espèce de commande à l'autre, du contrat qui ne laisse à l'auteur véritable aucun espoir de revendiquer son œuvre, à celui qui dépouille seulement l'artiste de la propriété matérielle, en passant par le cas, déjà cité, de l'érudit, à la solde d'un éditeur qui, s'il ne jouit pas des droits que la loi confère à l'auteur, ne conserve pas moins, aux yeux du public qui ignore son contrat, le bénéfice moral de son ouvrage (1) ; et par le cas de l'artiste qui, s'il conserve en principe son droit de reproduction, en voit l'exercice paralysé par le droit contraire de son client (2).

C'est le *deuxième cas* de commande, aussi très fréquent ; c'est par exemple, un peintre qui exécute un portrait ou décore un appartement, un sculpteur qui fait un buste. C'est le contrat que l'on conclut lorsqu'on va se faire photographier.

1. C'est à lui qu'il ira l'honneur de l'édition nouvelle, même si l'éditeur seul en tire des profits pécuniaires et en est le seul véritable auteur aux yeux de la loi. Mais il n'a aucun droit moral sur son œuvre ; il ne pourrait interdire des modifications, des suppressions et des additions ; il pourrait seulement, au cas où il les désapprouverait, exiger qu'on supprime son nom sur l'ouvrage. On s'est demandé si l'éditeur pourrait, sur sa propre initiative, effacer ce nom sur les exemplaires mis en vente ? C'est là une question d'espèce que les tribunaux trancheront souverainement en interprétant le contrat.

2. Cas de portrait, de photographie.

L'artiste n'aliène que la propriété matérielle de son œuvre ; sauf convention contraire, il conserve son droit de publication ; mais ce droit se trouve parfois annihilé lorsqu'il a reproduit les traits de son client, qui a, en effet, le droit inhérent à sa personnalité d'interdire qu'on expose son portrait en public et qu'on en vende des reproductions (1).

L'auteur a toujours en tout état de cause le droit de s'opposer à tout changement, et de réclamer des dommages-intérêts si l'on fait paraître sous son nom une œuvre qui n'est plus la sienne, parce que modifiée ou mutilée (2), ou si on en efface son nom. En effet, il n'a aliéné que ses droits patrimoniaux et a conservé le droit de faire respecter l'intégrité de sa pensée.

Cette espèce de commande soulève quelques problèmes délicats que nous étudierons plus loin (3).

2^o *Œuvres posthumes* (4). — On qualifie de posthumes les œuvres qui ne sont publiées qu'après la mort de leur auteur. On s'est demandé parfois si une œuvre devait être considérée comme posthume quand elle avait reçu, avant la mort de son auteur, une certaine publicité d'ailleurs limitée : ainsi, un discours prononcé en public, une sonate jouée dans un concert, une poésie déclamée sur une scène, un roman lu devant quelques amis, méritent-ils le nom

1. Voir *infra*, p. 59.

2. Voir *infra*, p. 101.

3. Voir *infra*, p. 110.

4. Décret du 1^{er} germinal an XIII.

d'œuvres posthumes ? Ils ont déjà été mis au jour, et, peut-on dire, livrés au public.

Il ne faut pas prendre le mot publication dans un sens si large. Ces œuvres dont nous venons de parler doivent être considérées comme posthumes et inédites du moment qu'elles n'ont pas été imprimées et éditées avant la mort de leur auteur.

La doctrine est presque unanimement d'accord là-dessus (1).

En effet, si le législateur a établi un régime spécial pour les œuvres posthumes, c'est afin d'inciter les héritiers d'un auteur à publier ses ouvrages et à les mettre à la portée de tous. Le but de la loi ne serait pas rempli si l'on décidait qu'un discours prononcé une fois, ou des poésies dites sur une scène doivent être considérées comme publiées, même si des revues en ont donné des extraits ou des comptes rendus, puisque seuls quelques privilégiés ont pu en profiter.

L'on doit décider de même qu'une œuvre qui a été imprimée mais dont le tirage a été limité à un petit nombre d'exemplaires qui n'ont jamais été mis dans le commerce, peut être considéré comme une œuvre posthume (2).

1. Renouard, t. II, p. 70 ; Pouillet, n° 337 ; Gastambide, n° 33 ; Collet et Le Senne, *Œuvres posthumes*, p. 78. Signalons seulement en passant, le système de Worms, d'après lequel ne seraient posthumes que les œuvres parues lorsque les autres œuvres du même auteur seraient tombées dans le domaine public.

2. Lorsqu'un ouvrage est publié par livraisons, doit-on considérer comme posthumes les parties de l'œuvre non encore

Dans tous les cas, et par une lacune que l'on peut regretter, il résulte du texte même du décret de l'an XIII et de son préambule, que les œuvres susceptibles d'être imprimées (1) peuvent seules être posthumes. Par conséquent, une œuvre d'art, tableau, statue, gravure, etc..., qui ne peut être reproduite par le procédé de l'impression doit toujours être considérée comme livrée au public du vivant de l'auteur, et par le seul fait de son achèvement.

En effet, on peut dire qu'un manuscrit est inédit tant qu'il n'a pas été imprimé. On n'en peut dire autant d'un tableau ou d'une statue, même s'ils n'ont pas été reproduits, car il suffit qu'on les ait exposés dans un salon quelconque pour que le grand public les connaisse et soit mis à même de les apprécier.

Ajoutons que, conformément aux principes que

livrées au public? ou bien doit-on, avec M. Pouillet, estimer que l'ouvrage tout entier ne peut plus être posthume dès lors qu'une partie en a été publiée du vivant de l'auteur? Nous pensons que si l'œuvre a déjà fait l'objet d'un contrat de publication elle ne peut être considérée comme posthume. Il en sera ainsi si le manuscrit a été terminé et remis à l'éditeur et si la publication par livraisons n'a été choisie que pour sa commodité. Au contraire les livraisons non encore parues n'apparaissent-elles que comme une suite aux premières publications que rien, dans son contrat, n'oblige l'auteur à faire ou à publier : nous considérons que la partie de l'ouvrage encore inédite doit rentrer dans la catégorie des œuvres posthumes. La Cour de Grenoble (30 janvier 1906. Droit d'auteur 06.101) a eu à juger une espèce où il s'agissait d'une œuvre publiée en quatre livraisons, l'auteur étant mort quand la quatrième était en feuilles ; elle a décidé que l'œuvre devait être considérée comme publiée.

1. Par conséquent, les œuvres littéraires, scientifiques et musicales peuvent seules être posthumes.

nous venons de poser, les œuvres dramatiques posthumes qui, au point de vue de la reproduction sont protégées par le décret de l'an XIII, le sont au point de vue de la représentation par le décret de 1806 et que ces deux textes sont sans influence l'un sur l'autre ; une œuvre pouvant être posthume au point de vue de la reproduction, et ne plus l'être au point de vue de la représentation (1).

C'est le décret du 1^{er} Germinal, An XIII, qui régit les œuvres posthumes, il s'exprime ainsi :

« Les propriétaires, par succession ou à autre titre d'un ouvrage posthume ont les mêmes droits que l'auteur, et les dispositions des lois sur la propriété exclusive des auteurs et sur leur durée leur sont applicables, toutefois à la charge d'imprimer séparément les œuvres posthumes, et sans les joindre à une nouvelle édition des œuvres déjà publiées et devenues propriété publique (2). »

Ce texte est aussi explicite que possible ; aussi son interprétation n'a-t-elle pas donné lieu à une jurisprudence abondante.

Le propriétaire est seul considéré comme un publicateur légitime et seul protégé par le décret de Germinal (3). Le possesseur n'est pas considéré a

1. Renouard, t. II, p. 172 ; Pouillet, n° 749.

2. Le décret du 8 juin 1806 (art. 12) confère aux propriétaires d'ouvrages dramatiques posthumes le même droit exclusif sur la représentation des dits ouvrages.

3. Paris, 4 juillet 1890, Vve Claude Bernard. Ann. 92.169 ; Trib. civ. Seine, 20 mai 1904 ; Leconte de Lisle, *Gaz. Trib.*, 21 mai.

priori comme propriétaire et la maxime : « en fait de meubles possession vaut titre », ne peut s'appliquer en ces matières. La possession du manuscrit n'est donc pas une preuve, mais une présomption, car l'auteur peut n'avoir fait cadeau que de l'autographe (1) et on ne peut conclure de la donation d'un manuscrit qu'il a entendu transmettre en même temps le droit de reproduction (2). De même, on ne peut inférer de la donation d'une statue ou d'un tableau que l'artiste a voulu faire cadeau du droit de reproduction (3).

Mais le legs de papiers et de lettres non confidentielles emporte le droit de les publier, même sans le consentement de la famille, quand il apparaît que cette publication était conforme à l'intention

1. Paris, 4 juillet 1890 précité. Le jugement du tribunal de la Seine, confirmé par la Cour était ainsi motivé : « Attendu qu'il faut distinguer entre le manuscrit, considéré comme corps certain et comme objet corporel, et le droit incorporel qui s'attache à l'œuvre littéraire et qui comprend le droit de publication.

« Attendu que, sans doute, le fait même de la détention d'un manuscrit est une présomption sérieuse de la propriété de l'ouvrage, mais que cette circonstance est insuffisante à elle seule pour constituer une preuve, le manuscrit ayant pu être remis au détenteur, à titre de dépôt, comme un simple souvenir ou comme un autographe (Rapprocher Niort, 17 février 1891. Ann. 92.205). Dans le même sens : Paris, 8 mars 1911. D. P. 1913.2.94 ; Civ., 26 février 1919. D. P. 1923.1.215.

2. Bordeaux, 4 mai 1843. D. 43.2.203.

3. Il en est ainsi, à plus forte raison depuis la loi du 9 avril 1910, ainsi conçue : « l'aliénation d'une œuvre d'art n'entraîne pas, à moins de convention contraire, l'aliénation du droit de reproduction. »

de l'auteur (1). Lorsqu'il s'agit au contraire, de lettres reçues, le destinataire ou ses ayants cause ne peuvent les publier sans l'autorisation de celui qui les a écrites (2).

Il résulte de la loi et de la jurisprudence qu'on ne peut publier une œuvre posthume dont on ne possède qu'une copie (3); on ne serait pas considéré comme publicateur légitime, sauf certaines circonstances de fait impliquant la propriété de l'œuvre ou l'intention de l'auteur.

La seule condition mise par la loi à la publication des œuvres posthumes a pour but de protéger le public en empêchant que la mise au jour d'une nouvelle œuvre de l'auteur décédé ne vienne rendre illusoire l'acquisition des autres par le domaine public.

En effet, il serait trop facile au publicateur, en insérant l'œuvre posthume parmi les œuvres complètes de l'auteur d'obliger les amateurs à acheter toute une série de volumes.

1. Req., 5 février 1867, Lacordaire. Ann. 70.104 F. ; Paris, 2 juin 1865. Ann. 65.375, même affaire. Les héritiers ne peuvent s'opposer à la publication d'un manuscrit par le légitime propriétaire. C'est d'ailleurs la solution qui respecte le mieux le droit moral et les intentions de l'auteur qui, s'il jugeait une publication inopportune, n'avait qu'à l'interdire dans son legs ou sa donation. Malgré ce principe, voir Grenoble, 30 janvier 1906.

2. Trib. civ. Seine, 6 février 1926, aff. Barrès c. Ct Caplain et Goulet.

3. Trib. civ. Seine, 10 novembre 1862. Ann. 62.283 ; 23 août 1883. *Gaz. Trib.*, 24 août ; Paris, 4 juillet 1890. Ann. 92.169 ; Seine, 20 mai 1904, *Gaz. Trib.*, 21 mai ;

En conséquence, le publicateur, en éditant l'œuvre posthume doit bien se garder de la publier de telle façon qu'on ne puisse se la procurer sans être obligé d'acquérir les autres œuvres du même auteur déjà publiées et tombées dans le domaine public. S'il contrevenait à cette défense de la loi, sa propriété exclusive cesserait lors de la publication (1) et l'œuvre tomberait immédiatement dans le domaine public (2).

Cependant, si, du vivant de l'auteur, des fragments de l'œuvre avaient déjà paru, le publicateur ne serait pas obligé de la mutiler pour respecter la loi, ce qui serait ridicule: il pourrait la publier en entier (3).

Remarquons d'ailleurs que, quelles que soient les précautions prises par le législateur pour éviter de favoriser le publicateur des œuvres posthumes, les amateurs préféreront toujours s'adresser à lui

1. Seine, 6 juillet 1854; Blanc, p. 80. Si les œuvres posthumes sont plus considérables que celles publiées du vivant de l'auteur, la solution est la même; Pouillet, n° 406.

2. Il suffit que l'édition ait existé, même si elle n'a été tirée qu'à un petit nombre d'exemplaires, même si elle n'a pas été mise en circulation (Paris, 11 octobre 1827. *Gaz. Trib.*, 12 oct.); Mais le publicateur d'un ouvrage dramatique posthume qui a perdu ainsi son droit exclusif de reproduction conserve néanmoins son droit exclusif de représentation; Pouillet, n° 749 Renouard, t. II, p. 172).

3. Voir le rapport de M. le conseiller Bayle-Mouillard à la Cour de cassation (S. 58.1.525) et Cour de Paris (3 février 1857. Ann. 58.231). Il s'agissait des Mémoires de Saint-Simon, publiés déjà fragmentairement depuis ou avant la mort de l'écrivain et que l'on voulait publier dans leur intégralité. Il fut jugé que l'œuvre n'était pas tombée dans le domaine public par ce fait que le publicateur n'avait pas borné sa publication aux parties encore inédites.

pour se procurer les autres œuvres de l'auteur, publiées, certes, séparément, mais avec le même format, la même couverture, les mêmes caractères.

La loi ne met cette condition à la publication des œuvres posthumes que lorsque les autres œuvres de l'auteur sont déjà tombées dans le domaine public. Lorsque les ouvrages publiés de son vivant sont encore susceptibles d'un droit privatif de la part de ses héritiers ou ayants cause, ceux-ci ne sont pas obligés de publier séparément l'œuvre posthume, la confusion des deux sortes d'œuvres n'ayant aucun inconvénient puisqu'elle ne porte pas atteinte aux droits du domaine public, qui n'existent pas encore. Mais dès que ces droits seront acquis, les publicateurs de l'œuvre posthume devront désormais la mettre en vente séparément.

Les droits que la loi confère au publicateur légitime de l'œuvre posthume peuvent quelquefois inspirer des craintes aux auteurs qui n'ont pas toute confiance dans leurs héritiers. La loi leur offre un moyen bien simple de prolonger, par delà leur mort, sur leurs œuvres posthumes, la surveillance qu'ils exerçaient sur les œuvres publiées de leur vivant. C'est de nommer un de leurs amis, digne de leur confiance, leur exécuteur testamentaire, chargé de publier leurs œuvres, de les rééditer, et de veiller à la sauvegarde de leur droit moral (1).

3^o *Collaboration.* — Il arrive parfois que deux

1. Pouillet, n^o 410 · Trib. civ. Seine, 12 janvier 1875 ; Miché-
iet. Ann. 75.187.

ou plusieurs personnes se réunissent pour produire une œuvre commune. On dit que cette œuvre a été faite en collaboration, que ses auteurs sont des collaborateurs.

Qu'entend-on au juste par ces termes, quand y a-t-il collaboration et dans quelle mesure les droits des collaborateurs se limitent-ils les uns les autres ?

C'est ce que nous allons essayer d'expliquer.

a) Il faut d'abord définir le mot « collaboration ». Il s'applique au travail *commun* de deux ou plusieurs personnes « accompli sous une inspiration commune (1) » avec un échange d'idées si intime et si continu qu'il est impossible de distinguer dans l'œuvre achevée la part de chacun.

Cette définition nous interdit d'employer le mot de collaboration pour désigner certaines coopérations auxquelles on donne généralement ce nom, en y ajoutant des qualificatifs pour les distinguer : collaboration imparfaite, collaboration imposée.

La collaboration imparfaite est en réalité une coopération successive dans laquelle on peut facilement distinguer ce qui revient à chaque auteur. C'est le cas du musicien qui écrit une mélodie sur un poème déjà composé, du maître de ballet qui invente un scénario et l'adapte à la partition du musicien, de l'auteur dramatique qui adapte un roman à la scène, etc... On ne peut davantage considérer comme le résultat d'une collaboration un ouvrage

1. Cass., 4 février 1881. S. 81.1.434.

scientifique ou encyclopédie composé d'un certain nombre de volumes ou d'articles, nettement distincts, séparés les uns des autres et simplement juxtaposés, bien qu'on donne généralement à leurs auteurs le nom de collaborateurs (1).

On ne peut non plus donner le nom de collaboration à l'œuvre publiée sous la signature de deux ou plusieurs personnes, lorsqu'elle a été en réalité composée par un seul auteur. Il arrive souvent en effet que des directeurs de théâtre, des agents de publicité ou d'autres personnes imposent à des auteurs, comme prix de leur aide, l'obligation de les reconnaître comme collaborateurs. C'est là un contrat parfaitement licite (2), mais rien, dans cette collaboration imposée, ne rappelle la véritable collaboration.

Ajoutons que la collaboration peut être occulte : c'est celle que donne bénévolement une personne qui renonce à exercer tout droit sur l'œuvre commune.

1. Dans les dictionnaires, biographies universelles, répertoires, etc... l'auteur est celui qui dirige la publication de l'œuvre et fait le travail d'ensemble ; les auteurs d'articles ne peuvent prétendre aux droits des collaborateurs, bien que la pratique leur en donne le titre (Paris, 6 juin 1883. D. P. 85.2.219). Mais il faut qu'il y ait travail d'ensemble, avec but unique. C'est ainsi qu'une revue ne peut être assimilée à une encyclopédie (Civ. 21 août 1867. D. P. 67.1.369 cassant Paris, 16 mars 1865).

2. Dans ce sens : Trib. civ. Seine, 13 nov. 1905. *Gaz. Trib.* 19 février 1906. En sens contraire : Trib. civ. Seine, 22 juin 1887. Ann. 89.127. Un arrêt de la Cour de Paris (14 mars 1921, confirmant Trib. civ. Pontoise, 21 nov. 1918) décide que la collaboration doit être effective. Dès lors, un contrat de collaboration comportant le partage des bénéfices peut être considéré comme non avenu si la collaboration n'a pas été donnée (Ann. 21.305).

Enfin, il faut bien se garder de confondre collaboration et copropriété.

Il ne peut y avoir copropriété d'une œuvre qu'au second degré. Les héritiers de l'auteur ou ses ayants droit sont copropriétaires de son œuvre, et exercent leur droit de co-propriété dans son intégralité, pouvant exiger la licitation de l'œuvre ou son partage (1). Au contraire, entre auteurs, créateurs communs d'une même œuvre, il ne peut y avoir de copropriété.

Les droits respectifs des collaborateurs sont quelque chose de tout à fait différent. La matière est assez complexe et assez délicate à traiter, car aucun texte ne vient ici éclairer la discussion. Il faut peut-être s'en féliciter. Les textes sont souvent tellement fragmentaires et incomplets, votés en dehors de toute idée générale et sans l'inspiration d'aucune théorie juridique de grande envergure qu'ils viennent souvent obscurcir les questions qu'ils prétendaient éclairer. Rien n'a donc empêché la jurisprudence de bâtir cette théorie, fondée sur la nécessité de sauvegarder les droits pécuniaires des collaborateurs et surtout, de ne pas sacrifier le droit moral de l'un au droit moral de l'autre.

Deux principes doivent la guider dans toutes les espèces qui lui sont soumises: le premier, c'est que toute œuvre écrite en collaboration forme un tout indivisible, le deuxième, c'est qu'aucun des colla-

1. Paris, 8 déc. 1891. An. 92-111; Trib. civ. Toulouse, 19 juin 1890; *Gaz. Midi*, 22 février 1891.

borateurs ne peut être obligé de supporter une responsabilité qu'il n'a pas consentie.

L'indivisibilité de l'œuvre est le principe fondamental qui domine toute la matière de la collaboration, et c'est là la grosse différence entre la collaboration et la copropriété. Tandis qu'aucun des copropriétaires ne peut être obligé à rester dans l'indivision et peut exiger le partage ou la licitation de l'œuvre commune, les collaborateurs ne le peuvent pas.

Il est de l'essence de la collaboration que l'œuvre produite soit indivisible et impartageable sans le consentement de tous les auteurs. Cette distinction a toujours été consacrée par la jurisprudence (1). En effet, le droit moral que possède chacun des collaborateurs s'oppose à toute vente forcée de leur œuvre (2).

b) Quand y a-t-il collaboration ?

Il n'est pas nécessaire, pour qu'il y ait collaboration, que l'importance du travail soit la même pour chacun des auteurs. Il se peut qu'un littéra-

1. Nous trouverons la même solution lorsque nous traiterons des droits des créanciers de l'auteur sur son œuvre.

2. Cependant, celui qui a suggéré à l'auteur l'idée de son œuvre, ou le titre ne peut être considéré comme collaborateur (Trib. civ. Seine, 22 août 1873. Ann. 74, p. 551), non plus que celui qui a fait des corrections à l'ouvrage ou a indiqué des changements utiles (Paris, 12 janvier 1883. Ann. 84.334) Celui qui, à la suite d'un contrat de commande, a fourni les matériaux d'un ouvrage n'est pas co-auteur (Paris, 1^{er} mars 1892. Ann. 1895.350), à plus forte raison s'il n'a fait que corriger les épreuves.

teur ait rédigé entièrement un roman et que pourtant il n'en puisse pas être considéré comme l'auteur unique si le thème lui en a été suggéré par un autre, si des péripéties lui ont été indiquées, des réflexions psychologiques inspirées (1).

Il n'est pas nécessaire non plus que les travaux soient de même nature, à condition qu'il y ait eu travail commun, le produit de l'ouvrage de l'un ayant été si fortement influencé par l'ouvrage de l'autre que l'on ne puisse plus séparer les deux parties sans les mutiler. Le type le plus courant d'une collaboration de ce genre, c'est l'opéra.

L'opéra n'est pas une réunion des deux propriétés distinctes, c'est « une œuvre indivisible, à la représentation de laquelle l'auteur des paroles et le compositeur ont respectivement le droit de s'opposer, l'une des parties ne pouvant être représentée sans l'autre et ne recevant la vie littéraire et dramatique que du souffle de la double pensée du poète et du musicien (2) ».

Il peut sembler *a priori*, que la part du musicien soit prépondérante : cette opinion est erronée. Le librettiste fournit le thème, et par conséquent ins-

1. Voir notamment Paris, 6 mars 1920. *Rec. Gaz. Trib.* 1920.2.28.

2. Trib. civ. Seine, 19 août 1872. D. P. 74.5.414 ; dans le même sens : Paris, 12 juillet 1855. D. P. 55.2.256 ; 9 déc. 1905. D. P. 11.2.361 ; Trib. civ. Marseille, 25 juin 1913. Ann. 14.2.70 ; 27 février 1918, *Rec. Gaz. Pal.*, 18.19.1.1.25 ; 6 mars, 1920. D. P. 22.2.591 et Civ., 7 avril 1925. *Gaz. Pal.*, 9 mai. ; Pouillet, nos 143 et 794 ; Huard et Mack, nos 795 et ss. ; Chartier, *les Droits du musicien sur son œuvre*. Thèse Paris, 1923.

pire le musicien ; à son tour, la façon dont le musicien interprète le sujet donné doit amener des modifications du détail. Aussi serait-il tout à fait inexact de voir dans un opéra une copropriété, sous le prétexte que l'un des auteurs signe le livret et l'autre la musique (1).

Très proche de l'opéra se trouve la comédie ou le drame lyrique. L'artiste qui écrit la musique de scène doit-il être considéré comme collaborateur de l'écrivain, ou, au contraire, musique et partie scénique font-elles l'objet de deux propriétés distinctes ? Un jugement du Tribunal de la Seine du 7 juillet 1893 (2) se prononce contre la collaboration ; un jugement plus récent du même tribunal (*Journal* du 23 décembre 1906) se prononce pour la collaboration.

En réalité, il y a là une question d'espèce. Il n'y a pas à rechercher si la musique forme une partie importante de l'ensemble ou est au contraire l'accessoire du drame ou de la comédie : ce qui importe, c'est de savoir s'il y a eu entre le musicien et l'écrivain cet échange d'idées, cette inspiration commune sans laquelle il n'y a pas de collaboration.

Par conséquent, si la musique et la pièce ont été conçues dans ces conditions, il y a collaboration.

1. Remarquons qu'il n'en serait pas ainsi si le livret avait été ajouté à la musique après coup, pas plus qu'il n'y a collaboration lorsqu'un musicien, avec l'autorisation du poète, compose une mélodie sur des vers déjà existants. Il n'y a là aucun échange d'idées.

2. *Gaz. Trib.*, 9 juillet 1893.

Si au contraire, et c'est ce qui se produira dans la plupart des cas, la musique a été écrite après le poème, et d'après le poème, auquel elle est simplement juxtaposée (1) il y manque les éléments essentiels de la collaboration ; l'œuvre ne forme pas un tout indivisible, il ne peut donc s'agir ici que de deux propriétés distinctes.

Le maître de ballet qui invente et combine les pas peut être également considéré comme le collaborateur du musicien et du librettiste, à condition qu'il ait écrit sa partition d'accord avec eux et en union étroite d'inspiration. S'il en est autrement, si, comme cela se produit généralement, les auteurs ont composé leur ballet sans aucun souci de la technique chorégraphique, et si la partie chorégraphique n'a été ajoutée à leur œuvre qu'au moment de la représentation (2), elle n'a qu'une importance minime et n'est que l'accessoire du ballet, auquel elle est juxtaposée sans en former une partie intégrante « si bien que le ballet pourrait être parfaitement dansé sur une autre scène avec une chorégraphie différente (3) ».

1. Voir Chartier, p. 225. C'est ce qui s'est produit souvent en architecture : Saint-Pierre de Rome, par exemple, commencé par Bramante a été continué par Michel-Ange, Raphaël et le Bernin, qui ont certainement été influencés par les plans et les idées de leurs prédécesseurs. Mais il n'y a pas eu collaboration parce que, s'il y a eu action du premier sur les seconds, il n'y a pas de réaction.

2. Les plus souvent par le maître de ballet appointé par le théâtre.

3. Chartier, *loc. cit.*

C'est ce qu'a fort sagement jugé la Cour de Paris, dans son arrêt du 5 juillet 1919 (1) qui a décidé que la maîtresse de ballet appointée d'une grande scène lyrique ne pouvait prétendre au titre de collaborateur lorsqu'il résultait des circonstances de fait que l'œuvre chorégraphique apparaissait « comme un travail à part d'adaptation scénique d'une œuvre qui gardait son entité propre (2) ».

Dans le domaine artistique, il peut y avoir aussi collaboration. S'il est rare que deux peintres concourent à l'exécution du même tableau, deux sculpteurs à l'exécution de la même statue, il peut y avoir collaboration entre deux artistes pratiquant un art différent. C'est ainsi que le Tribunal civil de la Seine a pu la reconnaître entre un architecte et un sculpteur (3). Mais il faut qu'il y ait échange d'idées, travail d'ensemble avec but unique. Ainsi, il n'y aura pas collaboration s'il n'y a que juxtaposition : un des artistes ayant fait la statue, et l'autre le piédestal (4).

Rien ne s'oppose à ce que l'on considère comme collaborateur l'inventeur des « trucs d'une féerie », parce que ces « trucs » font partie intégrante de l'œuvre (5) ; mais le peintre décorateur de théâtre n'est pas un collaborateur ; son œuvre, qui peut

1. Ann. 1920.129. Voir les conclusions de M. l'avocat général Peignot.

2. Voir aussi Seine, 29 mars 1861. Ann. 61.288.

3. 4 nov. 1887. Ann. 1888.319.

4. Agen, 7 juin 1906 (*Gaz. Trib.*, 6 sept. 1906).

5. Paris, 28 janvier 1860. Ann. 60, p. 66.

faire l'objet d'un droit spécial, ne forme pas un élément essentiel de la pièce qui pourrait être représentée sur un autre théâtre avec une décoration différente (1).

c) Dès lors qu'une œuvre a été composée en collaboration, qu'elle résulte du travail de plusieurs auteurs, une question fort importante se pose : quels sont les droits de chacun des collaborateurs sur l'œuvre commune ? Comment concilier les droits de l'un avec ceux des autres lorsqu'ils sont en opposition ?

Nous savons que des collaborateurs ont sur leur œuvre droit égal et indivisible (2). Aussi en l'absence de toute convention contraire, ils ont tous droit à une part égale des bénéfices pécuniaires produits par l'œuvre. Ils peuvent toutefois, s'ils le jugent plus équitable, étant donné la part prise par chacun d'eux dans la composition de l'œuvre commune, convenir d'une autre répartition. Mais s'ils ont négligé de passer une convention de ce genre, aucun tribunal ne peut se faire juge de la part de chacun.

Chacun des auteurs a le droit d'exiger que son nom figure sur la couverture de l'ouvrage (3).

1 Seine, 16 juillet 1881, *La Loi*, 17 juillet.

2 Paris, 13 mai 1884. Ann. 85.50.

3. Pouillet, n^{os} 106 et ss. ; Trib. civ. de la Seine, 18 févr. 1897 (*Gaz. Pal.*, t. IX, 1897-1902 ; voir *Propriété littéraire*, n^o 41) ; 6 décembre 1923. *Gaz. Pal.*, 1924.2.20. Mais la publicité peut ne pas comprendre, à moins d'engagement formel le nom des collaborateurs, et n'être annoncée au public que

L'œuvre étant indivisible, il faut, en principe, le consentement de tous les auteurs pour l'exploiter ou en disposer. Chaque auteur ne peut disposer que de sa part, et toute cession faite par un des collaborateurs sans l'aveu (tout au moins tacite) des autres doit s'interpréter dans ce sens (1).

sous son titre général ; cela se produit fréquemment quand il s'agit de grands traités publiés sous la direction d'un comité de rédaction, et dont les collaborateurs sont très nombreux.

1. Renouard, *op. cit.*, t. II, p. 330, estime qu'aucun des collaborateurs ne peut, isolément, céder ses droits sur l'œuvre commune. Il est inutile d'insister sur l'inexactitude de cette thèse désapprouvée presque unanimement par la doctrine et la jurisprudence et qui procède d'une confusion fâcheuse. Renouard craint, en effet que, si l'on autorise une pareille cession les droits des collaborateurs ne s'en trouvent atteints. C'est une erreur ; l'auteur, ne pouvant céder plus de droits qu'il n'en a lui-même, son cessionnaire se trouvera exactement mis en son lieu et place, et tout comme lui, sera obligé de s'assurer du consentement des collaborateurs avant de publier ou de, représenter son œuvre.

De même, chaque collaborateur peut renoncer à tout ou partie de ses prérogatives sur l'œuvre commune (Pouillet, n° 114, et ss.), renoncer par exemple à choisir des interprètes, à ce que son nom paraisse sur les affiches ou les exemplaires de l'ouvrage (Paris, 14 nov. 1859. Ann. 59, p. 390) à surveiller l'édition ou les répétitions, à bénéficier des billets d'auteurs ou des exemplaires remis à l'auteur par l'éditeur ; ces renoncations sont valables, mais elles ne peuvent préjudicier aux droits de ses co-auteurs (Trib. civ. Seine, 9 mars 1861. Ann. 61.173 : il s'agissait d'une renonciation aux billets d'auteurs).

Ensuite, un collaborateur peut poursuivre tous les contrefacteurs de l'œuvre commune, et la condamnation qu'il obtient profite à tous.

Enfin, chaque signataire de l'œuvre issue de la collaboration a le droit de la publier dans son intégralité, dans le recueil de ses œuvres complètes, sans avoir à se préoccuper d'obte-

Nous disons « sans l'aveu tout au moins tacite » parce que l'on admet généralement que l'article 1859 du Code civil s'applique à la collaboration (1) et que souvent un seul des auteurs passe les contrats relatifs à une œuvre commune, les autres se bornant à réclamer leur part dans les profits pécuniaires.

Mais en dehors de ces cas (2), tous les signataires de l'œuvre doivent concourir au contrat, soit pour céder l'œuvre, soit pour la publier et la faire représenter, soit pour en permettre l'adaptation ou la traduction. La doctrine et la jurisprudence sont d'accord sur ce point (3).

La jurisprudence pousse jusqu'aux plus extrêmes limites l'idée de l'indivisibilité de l'œuvre issue de la collaboration et sur ce terrain elle n'est pas suivie par l'unanimité de la doctrine.

Elle exige l'autorisation de tous les auteurs, même

nir le consentement des autres auteurs (Paris, 1^{er} janvier 1876, Ann. 76.361) et de toucher seul les droits d'auteur produits par la vente.

1. Trib. civ. Seine, 30 avril 1853 ; Blanc, p. 89, 6 janv. 1858. Ann. 58.94 ; Trib. civ. Seine, 6 mai 1914. Ann. 1919.2.22 ; Chartier, *op. cit.*, p. 242.

2. Et aussi en dehors du cas où un des collaborateurs, ayant gardé l'anonymat, se trouve valablement engagé par la signature des autres.

3. Renouard, II, 218 ; Gastambide, p. 134 et 252 ; Blanc, p. 89 ; Darras, n° 325 ; Pouillet, nos 106 à 111 ; Huard et Mack, n° 99 ; Paris, 19 avril 1845. D. P. 45.2.85 ; Trib. civ. Seine, 28 août 1863. Ann. 70, p. 306 ; 19 août 1872. D. P. 74.5.414 ; Paris, 19 déc. 1878. D. P. 80.2.62 ; Cass., 4 févr. 1881. D. P. 81.1.331 etc. Notamment un seul collaborateur ne peut permettre l'adaptation au cinéma d'une pièce écrite en collaboration. Trib. civ. Seine, 6 mai 1914. Ann. 1919.2.22.

en cas d'exploitation séparée des divers éléments de l'œuvre commune. C'est ainsi que le musicien ne pourra faire jouer, sans l'autorisation du librettiste, non seulement les parties de l'œuvre où la musique s'allie à la poésie, mais même les passages purement symphoniques tels que l'ouverture (1).

Cette solution n'est pas unanimement approuvée comme la précédente ; Pouillet (2), Pataille, la législation belge notamment s'élèvent contre ce système et sont d'avis que la musique séparée des paroles, et les paroles séparées de la musique sont la « propriété exclusive de leurs auteurs respectifs ».

C'est oublier que l'œuvre n'en est pas moins indivisible parce que l'un des auteurs a signé la musique et l'autre la poésie. Il y a eu entre les collaborateurs, nous le disions plus haut, un échange d'idées si constant et si intime que l'on ne peut vraiment dire quelle est la part de chacun et qu'il est impossible de savoir dans quelle mesure le poète a inspiré la musique ou le musicien la poésie (3).

1. Paris, 12 juillet 1855. D. P. 55.2.257 ; Trib. civ. Seine, 29 nov. 1865. Ann. 66.12 ; Paris, 27 juin 1866. Ann. 66.299 ; Nancy, 13 août 1867. D. P. 68.2.95 ; Trib. civ. Seine, 7 avril 1869. Ann. 69.252 ; Paris, 9 déc. 1905. Ann. 06.177.

2. N° 115.

3. « C'est l'auteur des paroles qui donne au musicien les situations propres à mettre en relief le génie de ce dernier, et qui lui inspire les motifs qui distinguent son œuvre ; l'ouverture d'un opéra en rappelle toujours les situations principales dont elle est en quelque sorte le reflet par la reproduction des motifs les plus saillants de l'œuvre, motifs évidemment amenés par la situation dramatique qu'ils doivent exprimer ; on ne saurait donc méconnaître que l'ouverture d'un opéra fait partie

La Société des Auteurs, compositeurs et éditeurs de musique est absolument d'accord avec le système jurisprudentiel.

Le principe de l'indivisibilité de l'œuvre due à la collaboration interdit également à un des auteurs de modifier l'œuvre commune sans le consentement des autres (1) ni d'apporter à un tiers sa part de l'œuvre commune. C'est ainsi qu'un musicien ne peut reprendre sa partition et l'adresser à un autre librettiste, ni inversement (2).

C'est également ce principe de l'indivisibilité qui doit nous guider lorsqu'il s'agit de résoudre les conflits qui naissent quelquefois entre collaborateurs.

En effet, il peut arriver que les coauteurs ne soient pas d'accord sur la nécessité d'éditer ou de représenter leur œuvre, ou bien, lorsque aucune discussion ne s'élève sur le principe même de la publication, ils ne peuvent s'entendre pour le choix de l'éditeur, du théâtre ou des interprètes. Ou encore tous n'approuvent pas l'opportunité d'une reprise ou d'une réédition de l'œuvre commune (3).

intégrante d'un ouvrage, et qu'en conséquence, elle devient au même titre que les passages dialogués une production commune aux auteurs.» Trib. civ. Seine, 18 mai 1855, cité par M. Chartier, p. 246.

1. L'autorisation donnée par un des auteurs n'est pas opposable aux autres. Trib. comm. Seine, 9 mai 1870. Ann. 71.99.

2. Paris, 12 juill. 1855. D. P. 55.2.256 ; 21 juin 1858. S. 59.2.113 ; Cass., 21 févr. 1873. S. 73.2.213.

3. Même dans ce cas, le refus d'un seul peut valablement faire échec au droit des autres co-signataires. Paris, 18 déc. 1878 ; S. 73.2.213. Sur ce terrain, les litiges sont rares actuelle-

Il faut qu'il y ait un arbitre pour départager les collaborateurs. Cet arbitre, ce sont les tribunaux. C'est à eux qu'il appartient de donner à chaque conflit la solution qu'il comporte suivant les circonstances de la cause ; ce sont là des cas d'espèce qu'il appartient aux tribunaux de trancher souverainement. Toute la doctrine est d'accord là-dessus (1).

Les tribunaux peuvent être saisis de la question soit par des collaborateurs ou le cessionnaire de l'un d'eux, soit par l'éditeur ou le directeur de théâtre, plus généralement par toute personne intéressée à la solution du conflit (2).

Quels sont les principes dont doivent s'inspirer les tribunaux pour motiver leurs décisions (3) ? En effet, le droit moral et l'intérêt pécuniaire des collaborateurs qui veulent publier l'œuvre se trouvent mis en échec par le droit moral de celui d'entre eux qui s'y refuse.

ment pour la raison que la plupart des auteurs font partie de Sociétés de perception qui passent les contrats au nom de leurs membres.

1. Renouard, t. II, p. 228 ; Blanc, p. 89 ; Gastambide, p. 135 et 152 ; Pouillet, 112 et 792.

2. Pouillet, p. 149, note 2. L'éditeur qui n'a traité qu'avec un des collaborateurs peut faire sommation aux autres d'accepter le contrat et, sur leur refus, assigner tous les signataires de l'œuvre pour les faire départager par le tribunal.

3. Il va de soi que si les collaborateurs ont donné déjà leur consentement, ils ne peuvent valablement changer d'avis. Les tiers avec lesquels ils ont traité et leurs collaborateurs ont un droit acquis auquel leur changement de volonté ne peut faire échec (Paris, 21 févr. 1873. S. 79.2.213).

Une œuvre n'est en général composée que pour être publiée et selon l'expression de Gastambide « sauf stipulation contraire, le mauvais vouloir de l'un des auteurs ne pourrait paralyser le droit qui appartient aux autres de publier leur ouvrage ».

Il y a là, en effet, une présomption extrêmement forte, derrière laquelle les collaborateurs qui veulent divulguer l'œuvre n'ont qu'à s'abriter, la preuve incombant à leur adversaire de justifier son attitude par des motifs sérieux.

Nous pouvons dire qu'en règle générale la mauvaise volonté du collaborateur récalcitrant ne peut priver les autres de leur droit ; le tribunal doit autoriser la publication malgré sa résistance. Certains tribunaux ont même estimé qu'ils pouvaient condamner à des dommages-intérêts le collaborateur dont l'opposition leur avait semblé injustifiée et vexatoire (1).

Mais si cette jurisprudence a sauvegardé le droit moral et les intérêts pécuniaires d'une partie des collaborateurs, ne peut-on pas dire qu'elle sacrifie le droit moral de l'auteur qui s'opposait à la publication en lui imposant, pour des raisons assurément légitimes, une responsabilité que lui seul est juge d'accepter ?

On pourrait le dire en effet, s'il était obligé de laisser son nom sur l'ouvrage : mais il faut admettre que le droit moral devant toujours rester en dehors

1. Trib. civ. Seine, 19 août 1872. D. P. 74.5.414.

de l'appréciation des tribunaux, les collaborateurs dont la volonté a été méconnue doivent pouvoir s'exonérer de toute responsabilité, et refuser à l'œuvre publiée le bénéfice de leur nom.

Ce sont ces principes qu'exprimait Darras en termes concis mais très nets (1) : « Sans doute, chacun des auteurs a en principe un droit égal et, au cas d'opposition de l'un d'eux, il semblerait que la publication devrait être interdite, mais ces deux collaborateurs n'ont travaillé à une œuvre commune que pour la mettre au jour : il paraîtrait donc que la mise au jour devrait avoir lieu ; les tribunaux doivent concilier ces deux idées contradictoires. En principe, l'édition doit être permise, à moins que certaines circonstances particulières n'expliquent le refus du collaborateur ; en tout cas, il peut toujours défendre que son nom figure sur l'ouvrage ».

Il reste à résoudre une autre difficulté : c'est la durée du droit d'auteur sur les œuvres nées de la collaboration. On peut envisager trois solutions : a) l'œuvre tombe dans le domaine public à l'expiration du délai de protection des héritiers du premier décédé ; b) l'œuvre reste partiellement dans le domaine privé, les héritiers de chacun des auteurs conservant leurs droits jusqu'à l'expiration du délai de protection qui leur est propre, comme s'il s'agissait d'œuvres différentes ; c) l'œuvre reste complètement dans le domaine privé jusqu'à l'expiration

1. *Op. cit.*, n° 325.

du délai de protection des héritiers du dernier collaborateur décédé.

Nous traiterons cette question dans un chapitre suivant (1), lorsque nous étudierons la durée du droit d'auteur. Disons simplement que la jurisprudence la plus récente, confirmée par un arrêt de la Chambre civile du 7 avril 1925 (2) décide que l'œuvre reste dans le domaine privé aussi longtemps que dure et s'exerce le droit de jouissance légale de l'un des collaborateurs ou de ses héritiers ou ayants cause.

C'est d'ailleurs la seule solution qui soit conforme à l'indivisibilité de l'œuvre issue de la collaboration.

4^e *Personnes morales*. — Il n'y a aucune raison pour refuser aux sociétés et aux personnes morales un droit privatif sur les œuvres qu'elles publient, que ces œuvres soient le produit de la collaboration de leurs membres, ou qu'elles soient le résultat du travail de leurs employés.

Ce sont évidemment les deux seules sources du droit des personnes morales : collaboration de leurs membres ou commande.

Collaboration d'abord. Il faut avoir bien soin, d'ailleurs — et nous suivons ici M. Gastambide — de distinguer entre l'œuvre qui est le produit du travail collectif des membres de la société, où il est impossible de distinguer la part de chacun, et la réunion de travaux particuliers qui pourraient être

1. Page 142.

2. *Gaz. Pal.*, 9 mai 1925,

publiés séparément. Le Dictionnaire de l'Académie est le type parfait des ouvrages de la première catégorie ; les bulletins des diverses sociétés savantes sont des exemples des recueils de la deuxième espèce (Bulletin de l'Académie des Sciences, de la Société de Législation comparée, etc...). Les articles ou communications parues dans ces bulletins restent naturellement la propriété de leurs auteurs qui en en autorisant l'insertion n'ont en rien abdiqué leur droit privatif.

Des associations peuvent aussi publier des ouvrages, tracts, résultats d'enquête, etc., composés par quelques-uns de leurs membres ou par une commission spécialement nommée à cet effet.

En règle générale, on doit considérer l'association comme l'auteur de ces œuvres sauf dans certains cas particuliers où des circonstances de fait peuvent en faire décider autrement (1).

Commande ensuite. Une personne morale peut

1. M. Gastambide semble d'avis que seules peuvent réclamer le nom et les droits d'auteur les sociétés savantes que la loi a chargées de la mission de faire certaines publications (l'Institut). Il n'y a aucune raison de limiter le droit d'auteur à ces seules sociétés. Toutes les personnes morales tiennent de la loi les mêmes droits que les personnes humaines, et on ne voit pas pourquoi on viendrait apporter à leur capacité une exception qui n'est inscrite dans aucun texte. Pataille (Ann. 1877.129) et Huard (t. I, p. 80) sont d'avis que les personnes morales ne peuvent être auteurs et qu'il y a lieu de rechercher les véritables auteurs. Pataille et Huard sont arrêtés par le fait que la société ne peut penser par elle-même. Evidemment, mais dans ce cas, il faut refuser la personnalité morale aux personnalités qui ne peuvent agir que par l'intermédiaire de leurs membres. Et quant à rechercher les véritables auteurs

charger un employé d'un travail pour lequel il sera rémunéré, mais qui ne portera pas son nom. Il n'y a à cela rien d'illicite.

Cette commande peut même résulter de la nature du contrat de travail qui lie l'employé à la société qui l'emploie, sans qu'il soit nécessaire qu'une nouvelle convention intervienne pour chaque ouvrage.

C'est ainsi que des œuvres produites par des fonctionnaires dans l'exercice de leurs fonctions, appartiennent à l'Etat ou à l'Administration publique qui les rémunère et qui les en a chargés (1).

On a quelquefois dénié à l'Etat le droit de prétendre aux avantages conférés aux auteurs ; on soutenait qu'en faisant l'acquisition d'un ouvrage ou en le publiant, l'Etat le plaçait immédiatement dans le domaine public et ne pouvait plus dès lors exercer sur lui un droit privatif.

La doctrine et la jurisprudence sont d'accord depuis longtemps pour refuser tout crédit à cette théorie (2).

la tâche serait parfois difficile. Qui se chargera de retrouver, dans le Dictionnaire de l'Académie, commencé depuis des siècles, et qui n'est jamais à jour, la part de chacun des académiciens qui y ont contribué?

1. Il en est ainsi, notamment, pour le fonctionnaire chargé de dresser une carte géologique (Bruxelles, 28 nov. 1898. Pas. belge 99.2.177). Mais le fait d'avoir donné à un savant une subvention, même si cette subvention a pour but de l'indemniser des frais d'une mission dont il est chargé, ne confère pas à l'Etat la propriété des œuvres dans lesquelles il relatara ses travaux. Il y a là une question de fait que les tribunaux doivent apprécier (Renouard, t. II, p. 229 ; Pouillet, n° 134).

2. Pataille, 77.131 ; Gastambide, p. 82 ; Renouard, t. II, p. 229 ; Vaunois, thèse 1884, p. 172 ; Darras, n° 355 ; Pouillet,

Il y a même, dans certains cas, une véritable nécessité à ce que l'Etat soit investi d'un droit privatif sur des œuvres telles que les cartes marines (1) ou les cartes d'état-major (2).

Cependant, il y a des cas où, sans aucun doute, l'Etat, en achetant une œuvre, a entendu faire abandon de ses droits au domaine public. Il en est ainsi lorsqu'il a fait cette acquisition dans un but d'utilité publique, en vue d'un usage général, pour contribuer par exemple à l'éducation artistique du peuple. C'est ce qui se produit, quand l'Etat se fait céder une œuvre d'art pour orner une voie publique. L'Etat n'a jamais songé à se prévaloir des droits privatifs de reproduction que lui cède généralement l'artiste (3). Il y a, dans l'usage que fait l'Etat de cette œuvre, présomption d'abandon au domaine public.

Là encore, la jurisprudence nous paraît s'être

n° 166 ; Nion, p. 94. Cf. Paris, 16 décembre 1924. D. P. 24.724 qui décide que l'Etat peut être donataire.

1. L'ordonnance du 6 juin 1814 interdit formellement la reproduction des cartes marines. Les cartes de France publiées par le ministère de l'Instruction publique sont soumises à un régime organisé par l'arrêté ministériel du 23 mai 1876.

2. La Cour de Paris (5 mai 1877 ; Ann. 77.122) et le tribunal civil de la Seine (6 déc. 1899 ; *Le Droit*, 1^{er} mai 1900) ont reconnu que l'Etat pouvait réclamer la protection du décret de 1793. Spécialement l'Etat doit être considéré comme l'auteur de la carte d'état-major, dont il a ordonné l'exécution et supporté les frais. Cf. Bruxelles, rapporté plus haut.

3. Mais, remarque Pataille (77-133) quand l'Etat enferme une œuvre dans un musée, il reste à même d'en interdire ou d'en réglementer la reproduction.

orientée dans le bon sens ; elle a réussi à bâtir une théorie du droit d'auteur fondée sur la création, dont elle tire des conséquences logiques et équitables.

TITRE II

DROITS DE L'AUTEUR SUR L'ŒUVRE QU'IL VIENT DE CRÉER

L'auteur vient de créer son œuvre. Quels droits a-t-il sur elle ? Il en a trois ou plus exactement il a un droit unique à trois faces différentes.

1° Le droit moral, inhérent à sa personnalité, de faire connaître ses idées quand et comme il l'entend ;

2° Le droit patrimonial appréciable en argent qui se compose de deux éléments différents :

a) La propriété matérielle de l'objet créé.

b) Le droit d'en tirer des profits pécuniaires par reproduction ou exhibition (1).

Il ne faut jamais oublier que le droit de l'auteur est un, et que, s'il y a trois faces, il ne se compose pas de trois éléments distincts sans influence l'un sur l'autre et que l'on peut dissocier (2).

Le côté moral du droit à une importance primordiale; il influe si profondément sur les deux autres qu'ils lui sont étroitement subordonnés.

1. La propriété d'un ouvrage est en effet distincte de celle du manuscrit qui le contient, et n'en est pas l'accessoire. Civ., 26 février 1919. D. P. 1923.1.215.

2. *Contra* : Pierre Masse, *le Droit moral de l'auteur*. Thèse Paris, 1900.

CHAPITRE PREMIER

LE DROIT MORAL

Le droit moral n'est en réalité que le droit qui appartient à chacun de protéger sa personnalité.

En effet, faire connaître son œuvre, c'est assumer une responsabilité. Rien n'est plus frappant lorsqu'il s'agit d'une œuvre littéraire ou scientifique : qui peut dire l'importance dans la vie d'un homme d'un livre lu pendant l'adolescence ? Aug. Thierry nous raconte que c'est en lisant le *Génie du Christianisme*, et particulièrement le passage qui relate le combat entre les Francs et les Gaulois qu'il a senti se révéler sa vocation historique. Mais ce n'est pas seulement dans notre enfance ou notre jeunesse que nous subissons l'influence de nos lectures ; sans parler des ouvrages de philosophie ou de morale, des ouvrages d'allure politique ou confessionnelle qui peuvent changer toute une vie, sans insister sur l'influence énorme qu'exerce la presse sur le grand public, qui dira le pouvoir d'une chose lue par hasard, à laquelle nous n'avons pas attaché d'importance, que nous avons oubliée peut-être, et qui longtemps après surgit de notre subconscient, sans que nous puis-

sions souvent dire où nous l'avons trouvée ?

Il en est de même quoiqu'à des degrés différents lorsqu'il s'agit d'œuvres d'art ou d'œuvres musicales.

Il se peut que des musiciens comme Erik-Satie ou Darius Milhaud changent nos goûts musicaux de même que Vernet et Delacroix amenèrent nos grands parents à préférer leur peinture réaliste à la peinture classique de David ou de Géricault. Ces modifications du goût que nous retrouvons dans le domaine artistique, aussi bien que dans le domaine littéraire, sont dues, en partie du moins, à l'influence de quelques auteurs qui réagissent généralement un peu violemment contre les principes admis. Cette responsabilité, l'auteur est seul maître de la prendre.

A un autre point de vue, l'auteur, en publiant son œuvre, la soumet au jugement du public, il s'expose aux critiques, il joue souvent sa chance, car de l'opinion dépend le succès ou l'échec, la gloire ou le discrédit.

Cette chance lui seul est juge de la courir ; ce jugement, lui seul est maître de s'y exposer.

Bien plus encore, en livrant son œuvre au public, c'est sa personnalité même que l'auteur lui livre, car on estime généralement l'auteur suivant la valeur de son œuvre, on l'identifie à elle.

Cette personnalité, l'auteur seul a le droit de la livrer à la malignité du monde.

Ajoutons que le choix de son sujet, les expressions plus ou moins vives dont il se sert, le moment où il

publie son œuvre peuvent imposer à l'auteur une responsabilité pécuniaire et même pénale (1).

Le droit moral, reconnu par quelques législations (2) n'a d'existence en France que grâce à la jurisprudence, mais cette jurisprudence est si certaine et si bien coordonnée (3) qu'il ne paraît pas nécessaire de le consacrer législativement ; à la façon dont les lois sont préparées et votées aujourd'hui, il est de beaucoup préférable de laisser aux juges les mains libres et de ne pas les emprisonner dans un texte peu précis, et qui aurait bien des chances d'être mal rédigé. Cependant, le regretté M. Marcel Plaisant avait déposé une proposition de loi le 19 février 1921, sur le bureau de la Chambre (4).

1. Flaubert fut poursuivi pour avoir écrit *Madame Bovary* ; Baudelaire, pour avoir publié certaines poésies des *Fleurs du Mal* ; plus près de nous, des poursuites furent intentées contre des écrivains espagnols coupables de lèse-majesté et l'un d'eux fut même exilé aux colonies. Tout le monde se souvient du scandale causé par un roman récent qui valut à son auteur la radiation des cadres de la Légion d'Honneur.

2. Etats-Unis, 4 mars 1909 ; Bolivie, loi du 25 octobre 1909, art. 15 ; Grèce, 11 décembre 1909, art. 5 ; Argentine, 23 septembre 1910 ; Angleterre, loi du 16 décembre 1911, art. 2 (I. IV) ; Danemark, 1^{er} avril 1911, § 9 et 12 ; Australie, 20 novembre 1912, art. 15 ; Uruguay, 25 mars 1912, art. 17 ; Pays-Bas, 23 décembre 1912 ; Maroc, 23 juin 1916, art. 13.

3. Nous regrettons seulement que la Cour de cassation ne reconnaisse pas que ce droit moral s'oppose à ce que les œuvres d'un auteur marié tombent dans la communauté et que la jurisprudence ne s'inspire pas plus nettement du droit moral lorsqu'il s'agit de savoir si des créanciers peuvent saisir une œuvre d'art.

4. En voici le texte :

Article premier. — L'article 1^{er} de la loi des 19-24 juillet

Le droit moral de l'auteur est donc considéré comme un attribut de la personnalité humaine, comme l'œuvre est une extériorisation de cette personnalité.

1893 est complété comme suit : nonobstant toute cession, ils conserveront un droit de contrôle sur l'œuvre et ses reproductions et notamment le droit de retirer les autorisations données à tout ayant cause, si l'œuvre est dénaturée, ou même simplement modifiée ou reproduite de façon dommageable pour la réputation de l'auteur.

Ils pourront s'opposer à la destruction de l'original de l'œuvre, à charge d'en rembourser le prix d'achat à l'ayant cause, si celui-ci prouve que la conservation de cette œuvre entraîne pour lui un préjudice matériel.

Article 2. — L'article 1^{er}, 5^e alinéa de la loi du 14 juillet 1866 est complété comme suit :

« Les héritiers, à défaut d'un mandataire spécialement désigné, conserveront le droit de retrait reconnu aux auteurs par l'article 1^{er} de la loi du 19-24 juillet 1793.

« A l'expiration de la période de cinquante ans toute personne physique ou morale sera reçue à poursuivre l'exécution de ce droit à condition de justifier d'un intérêt »

Le rapport de M. Flayelle du 29 déc. 1921 ajoute à l'article 1^{er} l'alinéa suivant :

« Ils pourront aussi, à charge de payer les frais supplémentaires d'impression, faire précéder toute édition nouvelle d'une préface ou introduction dont la longueur ne pourra excéder vingt pages. »

Et à l'article 2, l'alinéa suivant :

« A l'expiration de la période de cinquante ans, toute personne morale serait reçue à agir en justice, à condition de justifier d'un intérêt de même nature que celui dont l'auteur, s'il était vivant, pourrait se prévaloir. »

Déjà M. Maillard, président du Congrès de l'Association littéraire et artistique internationale avait proposé l'insertion de trois articles visant à la protection du droit moral dans la loi type élaborée en 1900 par l'Association pour le Congrès de Paris.

Article premier. — L'auteur de toute œuvre de l'intelligence

Ce droit, tant que l'œuvre n'est pas publiée, a une nature si intime qu'il se confond avec la pensée. L'auteur seul est donc maître de publier son œuvre, quand et comme il l'entend, dans son ensemble ou fragmentairement, et personne ne peut le contraindre à exercer ce droit ou l'exercer à sa place (1); son droit à cet égard est absolu (2). (Voir note page suiv.)

a le droit de faire reconnaître sa qualité d'auteur et d'agir en justice contre quiconque s'attribuerait cette qualité.

L'auteur qui a cédé ses droits de reproduction conserve le droit de poursuivre les contrefacteurs, de surveiller la reproduction de son œuvre et de s'opposer à toutes modifications faites sans consentement

L'auteur qui a cédé l'objet matériel constituant son œuvre a le droit de s'opposer à toute exhibition publique de l'œuvre si elle a été modifiée sans son consentement.

Art. 2. — Après la mort de l'auteur c'est à ses héritiers, à défaut d'un mandataire spécial désigné par lui, qu'il appartient de faire respecter les droits prévus à l'article 1^{er}.

Art. 3. — Aucune modification ne doit être faite à l'œuvre même par les héritiers ou ayants droit de l'auteur, sans que cette modification soit portée d'une façon apparente à la connaissance du public. »

1. Pouillet, n° 323 ; Blanc, p. 96 et 338 ; Pardessus, p. 310 ; Renouard, II, n° 191 ; Accolas, p. 67 ; Darras, p. 57, n° 41 ; Lermina, rapport, p. 88 ; Paris, 18 février 1836. *Gaz Trib.*, 19 février ; Trib. com. Seine, 29 décembre 1842 ; Trib. civ. Seine, 6 avril 1842 et 16 juillet 1845, cités par Blanc ; Trib. com. Seine, 22 août 1845. D. P. 45.4.435 ; 16 sept. 1858. Ann. 58.464 ; Paris, 5 juillet 1859. Ann. 60.205 ; 11 avril 1856 ; Ann. 56.115 ; Trib. civ. Seine, 14 décembre 1859. D. P. 60.3.16 et 15 avril 1863. Ann. 65.47 ; Bordeaux, 24 août 1863. D. P. 64.2.77 ; 16 septembre 1858. Ann. 58.164 ; Paris, 14 août 1860. Ann. 60.429 ; Trib. com. Seine, 29 nov. 1862. Ann. 64.76 ; Cass., 21 août 1867. Ann. 67.310 ; Trib. corr. Seine, 9 mai 1870 ; Ann. 71.99 ; Paris, 9 août 1871. D. P. 72.2.165 et 25 janvier 1889. D. P. 90.2.248 ; Trib. civ. Seine, 19 sept. 1894. Ann.

Après la publication, l'auteur a le droit de faire des retouches, d'apporter des modifications à son œuvre, de la remanier comme il lui convient, d'en changer complètement, s'il lui plaît, l'esprit et la portée.

Le droit moral présente ainsi un côté positif et un côté négatif. Le côté positif, c'est le droit de publier et de modifier l'œuvre ; le côté négatif, c'est

98.34 ; Trib. com. Seine, 25 avril 1893. Ann. 99.179 ; Trib. com. Seine, 7 avril 1894, Ann. 94.165 ; 16 décembre 1899. Ann. 00.361 ; 29 décembre 1896. Ann. 97.126 ; 29 octobre 1894. Ann. 95.252 ; Paris, 9 janvier 1892 Ann. 92.249 ; Trib. civ. Seine, 2 juin 1904. D. P. 1905.6.15 ; Paris, 1^{er} février 1913. Ann. 13.16 ; Trib. civ. Seine, 12 mars 1914. *Gaz. Trib.*, 30 septembre ; Paris, 21 mars 1919 ; Droit d'auteur 20.32 ; Trib. civ. Seine, 22 avril 1920, cité par Chartier, *op. cit.*, p. 43.

Le cas où un collaborateur force les autres à publier n'est pas une exception ; en acceptant de collaborer ils ont aliéné une partie de leurs droits et ne peuvent ensuite rompre un contrat qu'ils ont accepté.

Note de la page précédente.

2. Trib. civ. Seine, 27 juin 1906. Un peintre est seul maître de ses esquisses. Il peut même se refuser à livrer l'œuvre achevée à celui qui l'a commandée (Civ., 14 mars 1900 précité) et n'est passible que de dommages-intérêts. Voir *infra*, p. 110).

L'œuvre achevée, en sculpture, est la statue et non la maquette (Trib. civ. Lyon, 26 juin 1901. D. P. 1904.2.198).

Pour la gravure, c'est le poinçon en relief exécuté par l'artiste d'après ses modèles en plâtre, glaise ou cire, et non point la gravure elle-même (Trib. civ. Seine, 16 juin 1899. Ann. 00.134).

Il a été décidé aussi que les critiques ne doivent pas rendre compte d'une pièce avant la première représentation, eût-elle été précédée d'une répétition générale (Trib. civ. Seine, 20 novembre 1889. Ann. 90.209 et 9 mai 1880, *Le Droit*, 14 mai), car elle n'est pas encore soumise au jugement du public.

le droit d'empêcher que tout autre ne la publie, ne la modifie ou ne la défigure sans autorisation.

L'auteur (1) peut, par une convention, aliéner le côté positif de son droit, autoriser un tiers à la publier (2) et même à modifier son œuvre, mais quelques généraux que soient les termes de la cession, il conservera toujours le côté négatif de son droit, et aura la possibilité de poursuivre lui même un contrefacteur (3) un mauvais traducteur, un cessionnaire qui défigure son œuvre (4). En effet il n'y

1. L'auteur seul, car il n'y a que lui qui puisse renoncer à une parcelle de son droit.

2. Mais même dans ce cas l'auteur est en droit d'exiger que l'œuvre paraisse avec le véritable texte de sa création et de s'opposer à ce qu'on lui donne des titres qu'il n'a acquis que par la suite.

En effet telle œuvre de jeunesse paraîtra indigne d'un auteur dans son âge mûr. Il importe donc qu'elle paraisse à sa véritable date et qu'on ne puisse la présenter comme une œuvre récente.

3. 343.

4. Voir *infra*, p. 191, note 1.

Cf. Trib. civ. Seine, 4 mai 1903. Ann. 08.278 ; Trib. civ. Bergerac, 12 juillet 1907. Ann. 08.2.9 ; Trib. civ. Seine, 8 novembre 1911. Ann. 13.45 ; Paris, 26 janvier 1918. Ann. 19.31 ; Trib. civ. Seine, 22 avril 1920. Ann. 1921.342 (le cessionnaire ne peut modifier la forme et la couleur d'un dessin).

Même lorsqu'un musicien a concédé à un éditeur le droit de publier des arrangements de ses œuvres, il peut s'opposer à ce que ces arrangements soient de nature à en altérer le caractère. Trib. civ. Seine, 14 juin 1910 et 1^{er} février 1912. Ann. 13.16.

On a même jugé (Trib. civ. Seine, 20 février 1908. D. P. 08.2.49) que l'infidélité d'une traduction autorise l'auteur à demander des dommages-intérêts et l'insertion dans l'ouvrage d'une mention par laquelle il en décline la paternité, alors même que son droit est tombé dans le domaine public par application de la Convention de Berne.

a que l'auteur qui puisse modifier son œuvre ou autoriser des retouches ; même en cas de cession et sauf convention contraire (à plus forte raison en cas de contrat d'édition ou lorsqu'il a gracieusement conféré à un tiers le droit de reproduire son œuvre ou des passages de son œuvre) l'auteur est en droit de s'opposer à tout changement de son œuvre (1).

Les juges n'ont pas à chercher si les altérations portent atteinte à la réputation de l'auteur ; « lui seul peut apprécier le caractère et l'importance des modifications apportées à son travail (2) ».

Si elles ne lui ont causé aucun préjudice, il n'obtiendra pas de dommages intérêts, mais les juges ordonneront le rétablissement du texte altéré, ou la suppression des exemplaires modifiés sous astreinte, et des insertions dans des journaux (3).

Il n'y a à ce principe général que de très rares exceptions, lorsque des modifications sont commandées impérieusement par les circonstances (mises à jour d'un ouvrage scientifique, de cartes politiques, etc...) et si l'auteur se refuse à les effectuer lui-même (4), ou encore quand il s'agit d'une œuvre

L'artiste qui a vendu un tableau est en droit de se plaindre des mutilations qu'on a fait subir à son œuvre lorsqu'elle est exposée aux yeux du public (Trib. Emp. allemand, interprétant la loi française, 8 juin 1912. Ann. 13.2.36).

1. 191.

2. Cass., 21 août 1867. Ann. 67.310.

3. Paris, 16 mars 1863. Ann. 63.333 ; Trib. civ. Seine, 27 juillet 1860 Ann. 67.23.

4. Mais dans ce cas le public doit être averti de la nature et de l'importance des modifications apportées à l'œuvre primitive.

collective, encyclopédique ou d'un dictionnaire, à la condition que les modifications apportées n'altèrent point la pensée de l'auteur (1).

Enfin l'auteur a le droit de protéger sa réputation c'est-à-dire :

1^o De ne pas permettre qu'un tiers se prétende l'auteur de son œuvre (2) ;

2^o De s'opposer à ce qu'on lui attribue une œuvre qu'il n'a pas faite.

Le premier principe se résume dans le droit à la signature.

C'est ainsi qu'un architecte a le droit d'agir contre le propriétaire de la maison qu'il a construite si celui-ci s'oppose à l'inscription de sa signature (3).

L'auteur a le droit d'exiger le maintien de cette signature (4). Le cessionnaire ne peut ni la modifier ni la supprimer (5), ni à plus forte rai-

1. Paris, 20 décembre 1853. D. P. 56.2.70. Nous verrons ces points avec de plus amples détails lorsque nous étudierons les droits respectifs de l'auteur, de son cessionnaire et de son éditeur.

2. La déclaration de Versailles du 15 mars 1777 (Isambert, XXIV, p. 364) protégeait les membres de l'Académie royale de peinture contre l'usurpation de leur signature.

3. Aix, 19 juin 1868. Ann. 68.297 ; Civ., 11 janvier 1905. D. P. 05.1.300 ; Trib. civ., Seine 17 juin 1911. Ann. 12.199 ; Pouillet, n° 362 ; *Contra* : C. Huard, p. 297.

4. Paris, 14 janvier 1885. Ann. 86.205.

5. Trib. civ. Seine, 30 mars 1835. *Gaz. Trib.*, 1^{er} avril ; Paris, 30 nov. 1888. Ann. 90.31 ; Trib. civ. Seine, 11 octobre 1893. Ann. 95.232 et 29 déc. 1896. Ann. 97.127.

S'il s'agit d'une œuvre collective, il ne peut omettre le nom d'un de ses collaborateurs. Trib. com. Seine, 21 mai 1847 ; Blanc, p. 103 ; Trib. civ. Seine, 18 nov. 1868. Ann. 69.43 et

son substituer son propre nom à celui de l'auteur (1).

D'autre part, personne n'a le droit d'apposer la signature d'un auteur sur une œuvre qui n'est pas de lui. L'artiste ou l'écrivain peut exiger la suppression de son nom (2) et même demander des dommages intérêts (3). Ajoutons que la loi du 9 février 1895 sur les fraudes en matières artistiques, punit de peines correctionnelles l'apposition du nom d'un artiste sur une œuvre qu'il n'a pas faite. Il est certain que l'artiste a, dans ce cas, le droit de se porter partie civile (4).

Cet ensemble de droits, cette possibilité de réprimer les atteintes à son œuvre qui appartient personnellement à l'auteur est à l'inverse du droit pécuniaire, perpétuel de nature.

Lorsque l'auteur, est mort, ses héritiers le recueillent-ils dans son patrimoine ?

Le droit commun leur donne assurément la possibilité de faire respecter la personnalité et la mémoire de celui dont ils ont hérité; or, nous avons vu que

12 févr. 1897. Ann. 97.77 ; 6 décembre 1923. *Gaz. Pal.*, 1924. 2.20.

1. Paris, 25 janvier 1889. D. P. 90.2.243. Tout écrivain qui fait une citation doit indiquer le nom de l'auteur. Paris, 22 déc. 1831. Ann. 82.295 et 3 décembre 1894. D. P. 95.2.491. Cass., Nivôse An VIII; Renouard. t. II, p. 129. Cet arrêt interdit la publication sous le nom de Pleyel d'œuvres qui n'étaient pas de lui; Paris, D. P. 27.2.55.

2. Trib. civ. Seine, 24 février 1894. Ann. 95.279. Trib. civ. Montpellier, 5 décembre 1912. Ann. 13.24.

3. Civ. Seine, 15 juin 1883. Ann. 90.29.

4. Voir *infra*, p. 366.

le droit moral de l'auteur à repousser les atteintes portées à son œuvre n'est autre chose que le droit de faire respecter sa personnalité. Il en résulte que les héritiers pourront, comme l'auteur lui-même, et même après l'expiration de la durée de protection du droit patrimonial, s'opposer à ce qu'on modifie ou défigure sa pensée, à ce qu'on efface sa signature de son œuvre ou à ce qu'on lui attribue un ouvrage qu'il n'a pas fait (1).

Ils auront donc le côté négatif du droit. Mais en auront-ils le côté positif ? Pourront-ils modifier l'œuvre à leur gré, y faire des coupures ou des remaniements ?

Non. L'œuvre a été fixée *ne varietur* par la mort de l'auteur. Désormais, personne n'a plus le droit de la changer. « Il ne doit pas être permis même aux héritiers d'un auteur ou d'un artiste de violer sa pensée (2) ».

Cependant, rappelons qu'il faut leur reconnaître la possibilité d'y apporter quelques modifications légères rendues nécessaires par les circonstances, comme de remettre à jour un ouvrage scientifique, une carte de géographie politique, etc... Les remaniements doivent toujours être indiqués. Nous accordons ce droit au cessionnaire et à l'éditeur dans le même cas.

1. Un arrêt de la Cour de Paris (30 nov. 1888. Ann. 90.31) a reconnu aux héritiers d'un artiste le droit de s'opposer à ce qu'un tableau du *de cuius* soit vendu sous un autre nom.

2. Darras, n° 45 ; Cf. Accolas, p. 82.

Les héritiers n'auront d'autres droits positifs que de décider si les œuvres du *de cuius* doivent être publiées, ou rééditées sous quelle forme et à quel moment (1). Ce n'est que l'exercice de leurs droits d'exploitation.

Mais s'ils outrepassent leurs droits, quelle sera la sanction ? En France, le Ministère public ne pourrait agir (2) mais nous croyons que tout intéressé pourra s'opposer à des modifications qui lui porteraient un préjudice, même purement moral (3).

Lorsque l'œuvre est tombée dans le domaine public, il devient encore plus nécessaire de la protéger contre des éditeurs sans scrupules qui pourraient la publier modifiée ou mutilée. Nous croyons que, sans qu'il soit besoin de l'intervention de l'Etat, qui paraît bien difficile à réaliser, et qui risquerait de nous ramener la censure, il suffit de donner à tout intéressé (parents, légataires, exécuteurs testamentaires, éditeurs donnant une édition correcte, etc...) le droit d'agir dans la mesure de son intérêt (4).

L'auteur peut d'ailleurs nommer un exécuteur testamentaire, même s'il a aliéné son droit de repro-

1. Cass., 5 février 1867. Ann. 70.104 ; Trib. civ. Seine, 12 janvier 1877. Ann. 75.187 ; Bordeaux, 29 mars 1887. D. P. 88.2. 26 ; Trib. civ. Seine, 20 juillet 1888 ; *Le Droit*, 27 juillet.

2. La loi japonaise du 3 mars 1899 lui reconnaît ce droit.

3. Parents non héritiers, femme séparée de corps ou veuve non remariée, éditeur, etc.

4. La proposition de loi de M. Marcel Plaisant, du 19 février 1921 consacre d'ailleurs cette solution. Voir aussi le rapport de M. Flayolle du 29 décembre 1921, cité plus haut.

duction (1) et lui confier le soin de veiller à ce que ni héritiers, ni cessionnaires, n'altèrent sa pensée. Cette dissociation du droit moral et du droit patrimonial, parfaitement licite, cette nomination d'un exécuteur testamentaire ainsi choisi par l'auteur parmi ses élèves ou ses admirateurs, est la meilleure solution que l'on puisse recommander aux écrivains et aux artistes soucieux de maintenir l'intégrité de leur œuvre et de leur pensée.

Ainsi le droit moral, de quelque façon qu'on l'envisage, nous apparaît comme le droit primordial de l'auteur, celui avec lequel les deux autres ne peuvent entrer en conflit car ils n'existent que par lui et lui sont étroitement subordonnés.

1. Trib. civ. Seine, 12 janvier 1875. Ann. 75.187 ; Cf. *les Testaments de Mérimée et de Michelet*.

CHAPITRE II

LE DROIT PATRIMONIAL

L'auteur a en outre sur son œuvre un droit évaluable en argent qui forme une part de son patrimoine.

A son tour, ce droit se décompose en deux éléments distincts :

- a) La propriété matérielle ;
- b) Le droit de publication par exhibition ou reproduction.

SECTION I

PROPRIÉTÉ MATÉRIELLE

L'auteur a évidemment la propriété matérielle de l'objet créé : manuscrit, plan, statue, dessin, etc...

Cette propriété matérielle n'est pas différente de la propriété ordinaire, bien qu'il faille se garder de déclarer qu'elle lui est en tous points semblable. Certains auteurs ont fait cette confusion, sans se rendre compte qu'elle les amenait à des solutions profondément regrettables, si ce n'est quand il s'a-

git de manuscrit ou de plan (1) tout au moins lorsqu'il s'agit d'œuvres artistiques, tableaux et statues (2).

Nous avons vu que le côté moral du droit de l'auteur a une importance telle qu'il influence profondément les deux autres. Cette considération nous permet d'arriver à cette solution qu'on ne peut traiter la propriété matérielle de l'auteur comme une propriété ordinaire qu'autant que le côté moral de son droit ne s'y oppose pas. C'est ainsi qu'à notre avis, les créanciers d'un auteur ne peuvent saisir ses ouvrages et les faire vendre (1). Que l'auteur soit vivant ou mort, ses créanciers ne peuvent saisir

1. Tout le monde est d'accord pour reconnaître qu'ils sont une extériorisation de la pensée de leur auteur et qu'ils doivent être considérés comme des objets sans valeur pécuniaire qui lui restent propres.

2. Il faudrait, notamment, si on considérait qu'il s'agit d'objets mobiliers soumis au droit commun reconnaître au mari de la femme dotale ou commune le droit de les aliéner sans son autorisation, considérer qu'ils font partie de la communauté, que celui qui les a commandés a le droit de se les faire livrer malgré l'opposition de l'auteur, que les créanciers de l'auteur peuvent saisir son œuvre et la faire vendre, toutes solutions qui sont également inadmissibles. Remarquons que la jurisprudence décide, fort justement, que le privilège du bailleur ne s'exerce pas sur les tableaux d'un peintre, et que, par conséquent, le propriétaire ne peut s'opposer à leur enlèvement pour une exposition (Trib. civ. Seine, 14 déc. 1920. Ann. 21. 297).

1. Nous n'examinerons pas ici la question de savoir si les créanciers d'un auteur peuvent saisir ses œuvres pour les faire reproduire (nous traiterons cette question dans le chapitre suivant), mais seulement le problème qui se pose dès que l'œuvre a une individualité matérielle. Les créanciers ont-ils le droit de saisir l'objet matériel? Remarquons que la question ne présente pas de difficulté lorsqu'il s'agit de manuscrits

ses manuscrits ; « le manuscrit, nous dit M. Renouard, c'est la conversation de l'auteur avec lui-même, le sanctuaire de sa conscience (1) ».

De même, une statue ou un tableau faits pendant le mariage par un époux commun ne doivent pas tomber dans la communauté, mais reste propres à leur auteur (2).

(œuvres littéraires, scientifiques, musicales) ; le manuscrit, tant qu'il n'est pas publié est comme s'il n'existait pas, et d'ailleurs, il n'a que rarement une valeur propre, dès lors que le droit de reproduction en est séparé. Le principe est certain, en doctrine et en jurisprudence. Mais lorsqu'il s'agit d'œuvres d'art, peut-on appliquer les mêmes règles ? Un tableau, une statue ont une valeur matérielle indépendante du droit de reproduction. Aucun texte ne déclare ces objets insaisissables. Et pourtant... l'auteur a certainement un droit moral à empêcher que l'on ne mette en circulation, que l'on ne produise en public, une œuvre dont il n'est pas satisfait, ou qu'il ne considère pas comme achevée. Il y va de sa réputation. En outre, puisque la vente de l'objet matériel ne transfère pas à l'acquéreur le droit de reproduction, et que l'auteur le garde par devers lui, ses créanciers ne vont-ils pas le mettre dans l'impossibilité de l'exercer ?

Nous désapprouvons donc formellement la jurisprudence très contestable qui admet la saisie des œuvres d'art sans tenir compte de leur caractère inédit ou non, et nous avons peine à comprendre comment un esprit aussi libéral que M. Pouillet a pu tomber dans cette erreur.

Nous estimons qu'une œuvre d'art ne peut être saisie qu'autant que son auteur l'a déjà produite ou reproduite publiquement (dans le même sens : Chartier, *op. cit.*, p. 67).

1. V. Dijon, 18 février 1870. Ann. 70.107. L'espèce cite justement un cas où des créanciers prétendaient saisir les manuscrits de leur débiteur décédé que les héritiers se refusaient à publier. V. aussi Vaunois, 1884, p. 263 ; Rosmini, *Droit d'auteur*, 1890, p. 48 ; Pouillet, n° 173 ; Accolas, p. 44 ; Gastambide, Morillot, Berthauld, t. I^{er}, p. 105.

2. Jurisprudence contraire.

Mais un artiste qui refuse de livrer un portrait commandé et achevé peut-il être contraint à la livraison ?

Tout d'abord, quelle est la nature juridique du contrat de commande ? Constitue-t-il une vente de choses futures ou une obligation de faire ?

La question est très controversée. D'une façon générale, la doctrine (1) et la jurisprudence traitent de vente la promesse d'exécuter un ouvrage pour un prix déterminé, lorsque celui qui l'entreprend fournit à la fois la matière et le travail (2). C'est ainsi que le contrat par lequel un fondeur s'engage à fabriquer des cloches, pour un prix déterminé, est une vente (3) ; de même la commande de navires est considérée comme un achat. Mais quand il s'agit d'une commande d'œuvres littéraires ou artistiques, peut-on dire qu'il y a vente ? N'y a-t-il pas entre l'engagement d'un constructeur de navires et celui d'un peintre une différence considérable ?

Il semble que la jurisprudence admette maintenant cette différence, et qu'elle considère que l'auteur n'est tenu que d'une obligation *sui generis*, analogue à une obligation de faire, et dont l'inexécution ne donne droit qu'à des dommages-intérêts,

1. Pothier, *Louage*, n° 384 ; Troplong, Demante et Colmet de Santerre, Laurent, Guillouard, etc...

2. Rennes, 24 janvier 1870. D. P. 71.2.140 ; Req, 22 juillet 1874. D. P. 75.1.303 ; Gand, 16 janv. 1886. D. P. 87.2.157.

3. Civ., 29 mars 1886. D. P. 86.1.332.

à moins qu'elle ne fasse une distinction illogique entre l'écrivain et l'artiste.

En effet, d'anciens arrêts (1) appellent vente le contrat par lequel un littérateur s'engage à livrer à un éditeur une œuvre non encore commencée : la conséquence sera que, si l'ouvrage est achevé, le débiteur de l'obligation, c'est-à-dire l'écrivain, pourra être contraint à le livrer au moyen d'une astreinte.

D'autres arrêts, dont quelques-uns sont célèbres ont décidé que l'artiste qui refuse d'exécuter un tableau commandé (2) ne peut être condamné qu'à des dommages-intérêts, et ne peut être contraint à le faire et à le livrer sous astreinte ; et que l'artiste qui, après avoir exécuté un portrait, l'avoir exposé et en avoir reçu le prix, refuse de le livrer, ne peut y être forcé, et n'est passible que de dommages-intérêts (3).

Un de ces arrêts décide que « la propriété du tableau n'est définitivement acquise à la partie qui

1. Paris, 27 nov. 1854. D. P. 56.2.253 ; Trib. civ. Seine, 15 mai 1873 ; Paris, 19 avril 1875 (cités dans le rapport de M. le conseiller Rau, D. P. 1900.1.497) ; Paris, 3 mai 1878. D. P. 79.2.11.

2. Paris, 4 juillet 1865. Ann. 66.385 ; Rosa Bonheur.

3. Affaire Whistler-Eden, Paris, 2 déc. 1897. D. P. 98.2.465 et note Planiol ; note Wahl, au Sirey 1900.2.201 et sur pourvoi. D. P. 1900.1.497. Il est vrai qu'un autre arrêt a obligé les héritiers d'un artiste mort avant l'achèvement de son œuvre, à le livrer à celui qui l'avait commandée, sous le prétexte que son auteur l'avait estimé suffisamment parfaite pour l'exposer (Paris, 19 avril 1875. Ann. 75.335).

l'a commandé que lorsque l'artiste a mis le tableau à sa disposition, et qu'il a été agréé par elle; que jusqu'à ce moment, le peintre reste maître de son œuvre.. »

Le contrat de commande artistique aurait donc une nature spéciale, d'après cette jurisprudence, ce qui est confirmé par un arrêt plus récent (1) qui décide que la commande d'une œuvre de sculpture n'est pas une vente, et ne permet pas à l'artiste d'obliger l'auteur de la commande à en prendre livraison, mais une obligation de faire, dont l'inexécution donne naissance à des dommages-intérêts; il assimile cette commande au marché à forfait résiliable par la simple volonté du maître (2).

En réalité, l'analyse du contrat de commande nous fait découvrir, avec M. Planiol, que ledit contrat comporte pour celui qui l'accepte deux obligations de nature différente :

- a) Une obligation de faire ;
- b) Une obligation de donner.

En conséquence, Rosa Bonheur, dans l'espèce que nous avons citée, ne pouvait être condamnée qu'à des dommages-intérêts car elle pouvait se refuser

1. Affaire Carli contre héritiers de la danseuse Gaby Deslys, Aix, 12 juin 1923. *Gaz. Pal.*, 17 août 1923.

2. Art. 1794, C. civ. Dans une espèce très voisine, mais où il s'agissait de machines au lieu de portrait, la Cour de cassation en avait déjà décidé ainsi (Civ., 5 janvier 1897. D. P. 97. 1.89) conformément à l'opinion presque unanime des auteurs qui, malgré la conclusion logique imposée par la place de l'article, l'appliquent au louage dans lequel l'entrepreneur fournit à la fois la matière et le travail, c'est-à-dire la vente.

à exécuter le tableau commandé. A l'inverse, c'est avec juste raison que les héritiers de l'artiste, mort avant d'avoir livré son œuvre, étaient contraints d'en opérer la tradition à l'auteur de la commande, puisque l'œuvre était terminée et le prix reçu.

Mais, entre ces deux extrêmes, se trouve le cas où l'auteur, ayant terminé son ouvrage, se refuse à le livrer. Il se targue de son droit moral, et déclare, ce dont lui seul est juge, qu'il ne peut faire paraître au jour l'œuvre qu'il a terminée.

L'arrêt rendu dans l'affaire Whistler contre Eden (1) énonce que la propriété de l'œuvre commandée ne s'acquiert que par la tradition : c'est peut-être exagéré car il en est des œuvres d'art comme de toutes les choses que l'on s'est engagé à fabriquer. La propriété est transférée à l'acheteur dès que l'objet de la commande est acheté et agréé par lui. Il est vrai qu'il est impossible d'aller plus loin. Un auteur peut toujours prétendre que son œuvre est inachevée, et nul que lui ne peut s'en faire juge. Et même s'il résulte des circonstances

1. Un jugement récent du tribunal de la Seine (28 juin 1924. *Gaz. Pal.*, 1924.2.455) déclare que lorsque la mise à disposition et l'agrément ont effectivement eu lieu, l'artiste ne saurait retenir le tableau, il doit en faire remise à celui qui l'a commandé, qui l'a agréé, et qui le réclame contre la somme représentant la valeur du tableau.

Ce jugement décide en outre que faute d'accord sur le prix, le tribunal a un pouvoir souverain d'appréciation, en tenant compte notamment de la notoriété de l'artiste, des prix généralement demandés par lui, de la valeur de la signature et de l'importance du tableau.

de la cause qu'il considère son œuvre comme terminée (1), s'il l'a exposée, il lui est toujours loisible, tant qu'il l'a en sa possession, de la détruire, au moins partiellement. Alors ? Dans ce cas-là, évidemment, les juges sont désarmés. Ils ne peuvent condamner l'artiste qu'à des dommages-intérêts pour inexécution de son engagement. C'est donc fort sagement qu'ils constatent la nature particulière du droit de l'auteur.

A l'inverse, la personne qui a fait la commande à l'artiste est-elle obligée d'en prendre livraison ? Il ne semble pas qu'il y ait aucune bonne raison pour l'exonérer de son obligation. Cependant, un arrêt récent (2) assimile, nous l'avons vu, le contrat de commande au marché à forfait, résiliable par la volonté du maître, sous la seule condition que l'artiste soit remboursé de ses frais et payé pour le travail déjà accompli.

Mais il se peut que l'œuvre commandée soit un portrait. La personne portraicturée ne se montre pas satisfaite de la ressemblance. A-t-elle le droit de refuser de prendre livraison ? La jurisprudence ne nous fournit guère que des décisions d'espèce. Nous pouvons toutefois en tirer les solutions suivantes :

On a le droit de refuser un portrait (ou un buste) qui n'est pas ressemblant (3), mais l'appréciation de la ressemblance n'est pas laissée à l'arbitraire de

1. Il en était ainsi dans l'affaire Whistler.

2. Aix, 12 juin 1923, précité.

3. Trib. civ. Seine, 20 mars 1909. Ann. 09.257.

la personne portraicturée ; le tribunal a le droit de faire examiner l'œuvre litigieuse par des experts (1) ou de décider d'après les circonstances de la cause que l'auteur de la commande ne peut exiger une ressemblance plus frappante (2), ou n'a pas fait à temps les observations nécessaires (3).

Cependant, lorsqu'il n'y a pas conflit entre le droit moral et les règles de la propriété mobilière ce sont celles-ci qui s'appliquent. L'auteur aura donc sur l'objet qu'il a créé tous les droits que confère la propriété mobilière, il pourra en disposer par don manuel ou le vendre, sous réserve des dispositions générales du Code, mais, lorsqu'il l'aura vendu, il ne faudrait pas croire qu'il n'a plus aucun droit sur lui.

Il lui en reste deux :

a) Interdire à l'acquéreur, en vertu de son droit moral, d'exposer cette œuvre sans son autorisation, d'y apposer une signature qui n'est pas la sienne, de la reproduire, à moins qu'il ne lui ait cédé ce droit de façon expresse (4) et même dans ce cas, l'em-

1. Riom, 20 décembre 1913. Ann. 14.2.32.

2. Trib. civ. Seine, 16 novembre 1905. *Gaz. Trib.*, 14 février 1906.

3. Trib. civ. Seine, 23 novembre 1901. *Gaz. Trib.*, 25 novembre 1901 ; Trib. civ. Seine, 20 mars 1909. Ann. 09.257. Dans le premier cas, l'auteur de la commande avait reçu le tableau, l'avait fait encadrer et l'avait laissé exposer en public. Dans la deuxième espèce, on refusait un buste de marbre, alors qu'on avait accepté auparavant un plâtre absolument identique.

4. Solution traditionnelle pour les manuscrits ; solution légale pour les œuvres d'art (loi du 9 avril 1910).

pêcher de la reproduire ou de la publier avec des modifications (1).

b) La loi du 20 mai 1920 (2) modifiée par la loi du 27 octobre 1922 (3) confère aux artistes un droit de suite sur celles de leurs œuvres qui passent en vente publique (4).

Cette loi, proposée par M. André Hesse, député, rapportée par MM. Léon Bérard à la Chambre et Reynald au Sénat, a pour but de pallier dans une certaine mesure à de graves iniquités.

Il arrive trop souvent que de jeunes artistes, pleins de talent, mais besogneux, sont contraints par la misère de vendre pour un prix dérisoire de purs chefs-d'œuvre. Puis leur réputation grandit, leurs acheteurs ou leurs cessionnaires s'enrichissent, tandis qu'eux-mêmes ou leurs veuves vivent dans la misère. On a cité maintes fois l'exemple de Millet, mort pauvre alors que son *Angélus* se vendait 800.000 francs.

Il fallait remédier à cette situation. Dorénavant, et quels que soient les contrats passés antérieurement à la loi (5), les auteurs toucheront sur le prix de

1. Nous ne disons pas qu'il reste à l'auteur le droit de reproduction de son œuvre, car le droit de reproduction est quelque chose d'absolument distinct de la propriété matérielle.

2. O. P., 1921, p. 335 et 337.

3. *Bull. leg. Dall.*, 1922, p. 652.

4. V. Décrets du 17 décembre 1920, 31 mai et 24 décembre 1924.

5. Article 1^{er}, alinéa 3 : le droit de suite s'exercera nonobstant toute cession de propriété artistique que des artistes, leurs héritiers et ayants cause auraient pu consentir antérieurement à la loi.

leurs œuvres passant en vente publique un droit spécial, que l'on a comparé au tant pour cent recueilli par l'auteur dramatique ou le musicien à chaque représentation de son œuvre, ou plus exactement au prélèvement du fisc ou du commissaire priseur. Ce prélèvement ne s'opère pas sur la plus-value, mais sur le prix total de la vente, encore que ce prix soit inférieur à celui qui a été atteint dans une vente précédente (1), par conséquent, quelque soit le résultat des enchères. Quelle est la nature de ce droit ? La loi l'appelle un « droit

1. Sans doute, dit M. Léon Bérard, rapporteur de la proposition de loi à la Chambre, la plus-value, la hausse atteinte par l'œuvre au cours des ventes successives, demeure la raison pratique de la réforme. Mais la proposition est, en outre, inspirée d'une idée d'ordre juridique. L'artiste conserve sur l'œuvre vendue par lui un droit de propriété intellectuelle, un droit de créateur. Il est juste de reconnaître et de sanctionner ce droit en assurant au titulaire une part dans le prix de vente, abstraction faite des fluctuations qu'aura subies dans les transactions successives, la valeur pécuniaire du tableau ou de la statue. Même si l'œuvre a baissé de prix, l'artiste ou ses ayants cause auront droit à la part proportionnelle, au « pourcentage » fixé par la loi. Le prélèvement pour l'artiste s'opère donc de façon automatique et uniforme dans les conditions déterminées à l'article 2, quel que soit le prix réalisé en vente publique : de ce point de vue, on peut dire que l'artiste percevra comme le fisc, comme le commissaire priseur. »

Le Sénat a un peu hésité à admettre cette conception ; il s'y est décidé pour ne pas retarder le vote de la loi ; d'ailleurs, comme le remarquait M. Raynald : « La modicité du tarif et les restrictions provenant de la condition de publicité des ventes ne permettent pas de relever dans cette disposition un abus véritable. Ajoutons qu'en se plaçant à un point de vue pratique, la détermination des plus-values et l'obligation de se reporter à des ventes antérieures constitueraient une complication qu'il est préférable d'éviter. »

de suite ». L'expression est nouvelle en matière de propriété, en réalité, l'artiste qui vend son œuvre ne perd pas tous droits sur elle ; non seulement il conserve intact son droit de reproduction (1) mais encore il garde un fragment de cette propriété matérielle qu'il cède. Ce droit tout à fait particulier dérive de la création ; il est inhérent à la personne de l'auteur dont il ne peut être séparé. En effet, l'artiste ne peut ni vendre, ni donner entre vifs son droit de suite. La loi a voulu qu'il fut inaliénable, de peur qu'une clause de renonciation ne devint de style (2).

Ce droit appartient à tous les artistes, sur toutes leurs œuvres (3). C'est la jurisprudence qui décidera, au cas de contestation, si un objet mobilier a ou n'a pas le caractère artistique.

Mais il faut que ces œuvres « soient originales et représentent une création personnelle de l'auteur ». En effet, le copiste d'une œuvre tombée dans le domaine public, quelque soit son talent, ne peut invoquer sur sa copie aucun droit d'auteur (4).

Ce droit, les artistes l'exerceront leur vie durant ; après eux, il passera à leur conjoint suivant, à leurs

1. Depuis la loi du 2 avril 1911, sauf convention contraire.

2. « Les raisons qui font que les artistes vendent parfois leurs œuvres pour des prix dérisoires pourraient bien faire qu'ils fussent amenés à céder le droit par lequel nous leur offrons le moyen de réparer ces opérations désastreuses. » Léon Bérard, *loc. cit.*

3. Tel que peintures, sculptures, dessins.

4. *Contra* ; Pouillet, n° 17 ; nous nous sommes déjà élevés contre cette affirmation.

héritiers ou à leurs légataires, suivant les dispositions de la loi du 14 juillet 1866 ; ces ayants cause en jouiront jusqu'au moment où l'œuvre tombera dans le domaine public c'est-à-dire pendant cinquante ans (1).

Ce prélèvement au profit de l'artiste ou de ses ayants droit ne peut être opéré que s'il y a eu vente publique. Les ventes de gré à gré entre particuliers restent donc soumises au droit commun. En effet, il eut été bien inutile de créer un droit que l'artiste n'aurait pu exercer.

Le tarif du droit de suite (article 3 modifié par la loi du 27 octobre 1922) est très modéré ; on n'a pas voulu troubler le marché parisien des œuvres d'art ; il est de :

1 0/0 de 50 francs à 10.000 francs,

1,50 0/0 de 10.000 francs à 20.000 francs.

2 0/0 de 20.000 francs à 50.000 francs,

3 0/0 au-dessus de 50.000 francs,

Le tarif applicable sera déterminé par le prix atteint par l'œuvre et sera uniforme pour l'ensemble du prix. L'auteur pourra donc réclamer pour un tableau vendu 55.000 francs un droit égal aux 3 0/0 du prix et non pas seulement calculé à raison de 10/0 jusqu'à 10.000 francs et de 1 fr. 50 pour la partie du prix comprise entre 10.000 et 20.000 francs, etc...

1. Délai augmenté d'une période de temps égale à la durée de la guerre et d'une année à compter du jour de la signature du traité de Versailles pour toutes les œuvres qui n'étaient pas tombées dans le domaine public en 1920 (loi du 3 février 1919. Rapport de MM. Bérard et Raynald, voir *infra*, p. 153,

Les décrets du 17 décembre 1920, 31 mai et 24 décembre 1924 ont édicté les formalités qu'il faut accomplir pour profiter du bénéfice de la loi.

L'artiste (1), ses héritiers ou ayants cause doivent faire insérer au *Journal Officiel* une déclaration (2), dont ils doivent adresser un duplicata au ministre des Beaux-Arts, par laquelle ils font connaître qu'ils entendent bénéficier du droit de suite soit pour l'ensemble de leur œuvre, soit pour telles œuvres qu'ils désignent. Toutefois, si l'artiste a négligé de faire cette déclaration, il peut encore profiter des dispositions de la loi de 1920 lors d'une vente publique d'une de ses œuvres en requérant (3) l'officier public ou ministériel, au plus tard dans les vingt-quatre heures qui suivent la vente, de procéder au prélèvement ordonné par la loi.

Lorsque l'œuvre est le produit de la collaboration, déclaration ou réquisition peuvent être faites soit collectivement, soit isolément par chacun des collaborateurs.

1. Notons qu'en matière artistique, la collaboration est un fait assez rare.

2. Modèle établi par l'arrêté du 17 décembre 1920 : M. X... (nom, prénoms et adresse) revendique pour l'ensemble de son œuvre artistique (peinture, sculpture, gravures, architecture) ou pour telles œuvres déterminées (titre des œuvres), le bénéfice de la loi du 20 mai 1920. Ajouter s'il y a lieu : il désigne comme mandataire chargé de représenter ses intérêts pour l'application de la loi suscitée M. X. (nom et adresse du mandataire).

Fait à..... le..... et signature.

3. Il sera prudent de procéder à cette réquisition par le ministère d'un huissier afin d'avoir une preuve de son accomplissement.

La déclaration ou la notification doivent indiquer s'il y a accord entre les collaborateurs sur la répartition du prélèvement et quelle est cette répartition.

Si les collaborateurs ont négligé de faire connaître cet accord, ou n'ont pu s'entendre, le prélèvement est conservé par l'officier ministériel qui a procédé à la vente jusqu'à ce que les ayants droit aient réglé les conditions de la répartition, soit à l'amiable, soit judiciairement. Au cas, où ce règlement n'est pas intervenu dans le délai de trois mois, la somme résultant du prélèvement est versée à la Caisse des dépôts et consignations où les intéressés la réclameront quand ils seront où auront été mis d'accord. L'artiste, s'il le préfère, peut charger un mandataire de ses intérêts. Ce mandataire, particulier, sociétés ou syndicats, doit être désigné dans la déclaration insérée au *Journal Officiel*.

Les effets produits par l'insertion et la réception de la notification sont très importants : à partir de ce moment, l'officier ministériel chargé de la vente est responsable du règlement des sommes que l'artiste ou ses ayants cause peuvent prélever sur le prix de vente. Il doit les tenir à leur disposition trois jours francs après la vente (1) et les leur remettre (2) sur justification de leur identité, ou de leur qualité (3). S'ils ont nommé un mandataire,

1. C'est-à-dire le quatrième jour qui suivra la vente.

2. Si l'officier public est saisi d'une opposition, il doit déposer les fonds à la Caisse des dépôts et consignations,

3. Les héritiers doivent donc justifier de leur parenté et les légataires ou donataires de leur titre.

celui-ci, après justification de son identité, pourra toucher les sommes prélevées sous sa responsabilité.

Si personne n'est venu réclamer la somme résultant du prélèvement, l'officier public doit garder les fonds trois mois (1) ; passé ce délai, il les remettra au vendeur qui en demeurera responsable. L'officier public devra toujours faire connaître à l'intéressé, quand il le lui demandera, le montant du prélèvement ainsi que le nom, les qualités et l'adresse du vendeur (2).

Les artistes étrangers sont admis à profiter du droit de suite dans les mêmes conditions que les artistes français, pourvu toutefois que les artistes français en bénéficient chez eux. La durée de leur droit est égale à celle que la législation de leur pays accorde aux artistes français.

Le vote de cette loi laisse entière une difficulté pratique : quelle sera l'agence de contrôle et de perception ?

Il est en effet impossible que chaque artiste connaisse toutes les ventes publiques de ses œuvres. Il est donc indispensable qu'un organisme soit créé pour dresser et mettre à jour la liste des œuvres sur lesquelles peut être exercé le droit de suite avec l'indication de leur auteur et de ses héritiers ; con-

1. Au bout d'un mois, il doit avertir le ou les intéressés par lettre recommandée.

2. Les officiers publics sont obligés de tenir pour l'application de la loi un registre spécial coté et paraphé où ils inscriront la description de l'œuvre vendue, le prix qu'elle a atteint, le nom de l'artiste et celui du vendeur.

naître toutes les ventes publiques et le nom des officiers ministériels qui y procèdent et administrer la caisse de dépôt des taxes. On voit l'énormité de la tâche ; on a pensé à établir un office de la propriété artistique au Ministère des Beaux-Arts ou à confier ce rôle à une association d'artistes. C'est cette seconde solution qui nous semble la meilleure (1).

Il est à souhaiter que cette question soit bientôt réglée, sous peine de voir la loi demeurer lettre morte.

SECTION II

LE MONOPOLE D'EXPLOITATION

La deuxième face du droit patrimonial — et non la moins importante — c'est le monopole d'exploitation ou droit de publication.

Nous employons à dessein le mot publication, à cause de son sens complet qui permet d'y comprendre les diverses manières dont un auteur peut toucher le grand public : exposition, reproduction, représentation ou exécution (2).

Il semble inutile de justifier le droit de l'auteur à tirer de son œuvre des profits pécuniaires ; il a pour

1. Remarquons que des sociétés de ce genre existent déjà pour la perception des droits d'auteur : Association des auteurs dramatiques, Association des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, Société des gens de lettres.

2. Nous n'étudierons ici que les caractères de ce droit et sa durée, et non les diverses manières dont un auteur peut exploiter son œuvre, qui feront l'objet du chapitre suivant.

origine, nous l'avons vu, non pas, comme certains l'ont prétendu, le service rendu à la Société — car combien d'auteurs à succès peuvent se vanter d'un tel service ? — mais son travail, son effort de création, qui au même titre que le travail de l'ouvrier méritent un salaire. Ce salaire, il le trouve surtout dans les bénéfices qu'il retire de la publication de ses œuvres. Pour les écrivains et les musiciens, c'est même la seule façon de réaliser des profits, car leur manuscrit n'a de valeur qu'autant qu'il est reproduit. Pour les artistes, peintres ou sculpteurs, la reproduction de leurs tableaux ou de leurs statues, si elle n'est pas le seul procédé qui s'offre à eux de tirer de l'argent de leur travail, est à coup sûr le plus avantageux.

« Le prix d'un tableau, d'une statue, quelque grand qu'il soit, fait remarquer M. Vaunois (1), disparaît le plus souvent devant les bénéfices considérables produits par les reproductions. Au siècle dernier, Watteau mourait pauvre, malgré la vente de ses œuvres, tandis que ses graveurs s'enrichissaient. Greuze, au contraire, qui débitait lui même les gravures de ses tableaux, gagna plus à faire reproduire sa peinture qu'à la vendre (2). » La seule manière efficace que le législateur ait donc eue d'assurer aux auteurs la juste récompense de leur peine a été de

1. P. 293.

2. M. Vaunois cite encore le cas de Ingres qui vendit son *Odalisque* 1.200 francs et céda son droit de reproduction 24.000 francs ; celui de Cavelier qui tire 80.000 francs de sa *Pénélope* qu'il avait vendue 10.000 francs.

leur conférer un monopole d'exploitation sur leur œuvre. Pendant un certain temps — car l'intérêt de la Société exige, nous l'avons vu, que ce monopole ne soit pas perpétuel — l'auteur a seul le droit de reproduire ou de faire reproduire son œuvre et peut seul valablement autoriser des artistes à la représenter.

Le monopole de publication, étant un droit patrimonial, est soumis aux mêmes règles générales que les autres droits patrimoniaux, toutes les fois que le droit moral ne vient pas leur faire échec (1).

C'est ainsi que le monopole d'exploitation est cessible, que cette cession soit perpétuelle (c'est-à-dire consentie pour toute la durée du droit) ou temporaire (consentie seulement pour la reproduction d'un certain nombre d'exemplaires).

Il peut faire valablement l'objet d'une donation ou d'un legs, si sa valeur ne dépasse pas la quotité disponible. L'auteur peut licitement y renoncer et faire, avant le temps prescrit par la loi, abandon de son œuvre au domaine public. Mais on ne peut présumer cette renonciation ; on ne peut l'induire du fait d'avoir toléré des usurpations pendant un temps plus ou moins long. Elle ne peut résulter non plus du fait d'avoir exposé une œuvre en public (2)

1. Paris, 28 mai 1852 (Blanc, p. 50) ; *contra* : Trib. civ. Seine, 21 octobre 1830. *Gaz. Trib.*, 22 octobre à propos de la *Marseillaise*, le tribunal a estimé que Rouget de l'Isle en avait fait don, à la nation.

2. Trib. civ. Seine, 21 mars 1839. *Gaz. Trib.*, 22 mars.

ou d'avoir fait une conférence en public (1) ou même du placement d'une statue sur la voie publique (2).

Il peut faire aussi l'objet d'un usufruit. Le principe est certain, puisque la loi en constitue elle-même un au profit du conjoint suivant. Les règles générales de l'usufruit s'appliqueront : l'auteur, nu-propriétaire, gardera le droit lui-même : l'usufruitier, pendant la durée de l'usufruit, aura seulement le droit aux profits pécuniaires (3).

Par conséquent, l'usufruitier, s'il peut consentir des éditions, ne conférera à l'éditeur avec qui il traite qu'un droit soumis à résolution le jour où l'usufruit s'éteindra. C'est ainsi que l'éditeur n'aura plus aucun droit à faire valoir à l'encontre du nu-propriétaire s'il lui reste encore des exemplaires non vendus au moment de la mort de l'usufruitier ; il sera obligé de les retirer de la circulation sans pouvoir réclamer de dommages-intérêts, si le propriétaire l'exige.

De même, l'usufruitier ne peut autoriser la publication de l'œuvre dans des conditions telles qu'elle détruise la propriété elle-même.

D'après la jurisprudence, le monopole d'exploitation peut aussi faire l'objet d'un nantissement, bien qu'au premier abord il paraisse difficile de l'ad-

1. Trib. civ. Seine, 30 juin 1894. Ann. 95.91. De même une thèse ne peut être reproduite sans autorisation. Trib. civ. Seine, 25 novembre 1905. Ann. 1906.100.

2. Trib. civ. Seine, 21 mars 1839, précité ; Trib. civ. Mirecourt, juillet 1924. D. P. 1924.6.80.

3. Paris, 18 mai 1877, *le Droit*, 12 juin.

mettre, puisqu'il s'agit d'un droit incorporel ! Il est vrai que le monopole d'exploitation ne se peut concevoir lorsqu'on le détache de l'objet matériel que l'on veut reproduire : par conséquent, la remise de cet objet matériel (manuscrit, cliché, planche, etc.) au créancier gagiste lui assurera un privilège sur le droit lui-même (1).

Il ne nous reste plus maintenant (2) qu'à étudier un problème d'importance considérable et sur la solution duquel doctrine et jurisprudence sont loin d'être d'accord : nous voulons parler du droit de saisie des créanciers de l'auteur.

Le monopole d'exploitation est-il saisissable ? Autrement dit, les créanciers de l'auteur peuvent-ils exploiter son œuvre à sa place ?

La question est particulièrement délicate, car le droit d'auteur, nous le savons, a deux faces : une face pécuniaire, une face morale, et cette dernière a une importance primordiale.

Le problème se présente donc comme un véritable conflit entre les deux faces du droit ; suivant qu'on envisage l'une ou l'autre, on est porté vers des solutions opposées où l'on sacrifie tour à tour l'intérêt

1. Pouillet, n° 198 ; Trib. civ. Seine, 2 mai 1848 ; Blanc, p. 239 ; Paris, 24 avril 1863. Ann. 63.384 ; Paris, 15 janvier 1874. Ann. 76.76.

2. On s'est demandé si un auteur pouvait être exproprié de son œuvre pour cause d'utilité publique. Le projet de loi de 1841 l'admettait (Gastambide, p. 148 ; Pouillet, n° 204). En l'absence de toutes dispositions précises de la loi, on doit juger que cette expropriation n'est pas possible. Cass., 3 mars 1826 ; Blanc, p. 171.

légitime des créanciers ou la souveraineté morale de l'auteur.

Quant à nous, nous croyons qu'il est possible de faire une synthèse, d'établir une doctrine cohérente, et de donner une solution valable dans tous les cas.

Prenons chacun des principaux cas où le problème se pose : nous allons voir qu'on peut les résoudre facilement grâce à cette distinction : l'œuvre elle-même n'est jamais saisissable, mais seulement les bénéfices pécuniaires qu'elle procure.

Lorsque l'œuvre est inédite, nous savons déjà (1) que l'auteur est seul juge et seul maître de décider s'il doit la publier. Lui seul peut prendre cette responsabilité et s'il estime son œuvre mauvaise ou indigne de lui, personne, pas même ses créanciers, n'a le droit d'en apprécier les motifs (2).

La solution est certaine lorsqu'il s'agit de manuscrits (3), « Cette conversation de l'auteur avec lui-même » comme le dit si bien Renouard » (4). Les créanciers sont sans droit à les saisir pour en céder

1. *Supra*, p. 94.

2. On est en effet d'accord pour reconnaître que l'énumération des articles 581 et 582 du Code de procédure civile n'est pas limitative.

3. Renouard, t. II, p. 530 ; Pouillet, n° 173 ; Vaunois, p. 263 ; Accolas, p. 45 ; Dijon, 18 février 1870. Ann. 70.07. *Contra* : Nion, p. 315.

4. Que ces manuscrits soient des œuvres littéraires, scientifiques ou médicales. Il est à remarquer que la lecture d'une œuvre manuscrite ne suffit pas à lui enlever son caractère inédit (Pouillet, n° 177).

l'exploitation. Nous estimons que la solution donnée par la jurisprudence lorsqu'il s'agit de manuscrit doit être étendue à toutes les œuvres sur lesquelles on peut exercer le droit d'auteur. Une œuvre inédite est en dehors du patrimoine de son auteur ; comme le manuscrit d'un roman, une sonate, ou un tableau sont « la conversation de l'auteur avec lui-même », et cette conversation est inviolable.

Cependant de bons auteurs, comme M. Pouillet, estiment que la solution jurisprudentielle, bonne lorsqu'il s'agit de manuscrits, ne vaut plus rien lorsqu'il s'agit d'œuvres d'art. Ils se fondent pour appuyer leur solution sur deux motifs principaux : une œuvre d'art n'est jamais inédite dès lors qu'elle est achevée ; un artiste n'encourt pas la même responsabilité morale qu'un écrivain.

Il est inutile d'insister longtemps sur la vanité de ces critiques. Une statue, un tableau, sont inédits dès lors que l'artiste ne les a pas exposés en public ou n'en a pas tiré de reproductions. Evidemment, il est plus difficile de prouver la publication d'un tableau que celle d'un livre, mais il est beaucoup plus de la compétence des tribunaux d'apprécier les faits d'où peut résulter cette publication que de rechercher, comme ils le font actuellement, si une œuvre est achevée (1) car l'artiste seul est juge de l'achèvement de son œuvre (2).

1. Trib. civ. Seine, 30 décembre 1859. Ann. 60.69.

2. « Il est, en effet, impossible à un tribunal, quelles que puissent être les « circonstances de la cause » de juger si une

Lui seul, peut dire s'il la trouve digne de lui et s'il veut la livrer aux critiques et il est bien extraordinaire que des tribunaux s'arrogent le droit d'autoriser les créanciers à saisir une œuvre d'art sous prétexte que sa vente n'est pas de nature à nuire à la réputation de son auteur (1).

Le deuxième motif ne vaut pas plus que le premier. L'artiste, dit-on, n'encourt aucune responsabilité morale ? Est-ce bien exact ? N'y a-t-il pas des tableaux ou des dessins que des tribunaux, dans

œuvre est achevée ou non. D'un tableau, d'une statue, qui ne sont point sortis de l'atelier de l'artiste, rien, pas même leur aspect extérieur ne peut révéler si l'auteur les tient pour terminés. Le tableau peut être une œuvre de jeunesse conservée comme souvenir ; il peut aussi n'être qu'une première tentative faite par le peintre de réaliser sa pensée ; et cette tentative, il peut la juger indigne du modèle idéal qu'il a conçu et qu'il ne renonce point à égaler un jour. Pour que l'œuvre sorte du domaine de la conscience, il faut, en matière artistique comme en matière littéraire, un acte formel qui indique la volonté de l'auteur de soumettre son œuvre au jugement de ses contemporains. Pour l'œuvre littéraire, cet acte est sans aucun doute l'édition ; pour l'œuvre artistique, seules l'exposition publique ou la mise en vente présentent nettement ce caractère.

« Alors, mais alors seulement, on peut considérer l'œuvre comme parvenue au degré de perfection que voulait lui assurer l'artiste. Autoriser, avant ce moment venu, les créanciers à exproprier l'œuvre, c'est gravement porter atteinte à la personnalité de l'auteur. » P. Masse, *op. cit.*

1. M. Pouillet, parlant de M. Acéolas dont la doctrine est conforme à la nôtre, ne voit aucune différence entre l'achèvement d'une œuvre et son édition ! Il y a seulement entre les deux mots cette différence que l'achèvement d'une œuvre dépendant de l'opinion personnelle de l'auteur, les tribunaux ne peuvent en juger à sa place tandis que la publication est une question de fait qu'il leur appartient d'apprécier.

certains cas, n'ont pas hésité à qualifier d'obscènes? Et puis, l'artiste a une responsabilité intellectuelle. Des artistes peuvent arriver à changer complètement notre manière de voir, de juger, de concevoir l'art. Ils contribuent à former le goût, à le déformer aussi. Et surtout, en livrant leurs œuvres au public ils s'exposent au jugement de la critique, au jugement de l'avenir qui, s'il consolide quelques réputations, en détruit de plus nombreuses (1).

Mais si nous sommes d'avis que les créanciers n'ont aucun droit à faire valoir sur une œuvre inédite s'ensuit-il que nous reconnaissons que l'œuvre est saisissable dans tous les cas dès qu'elle est publiée? Non. Toute cession du droit patrimonial, par cela même qu'elle entraîne une renonciation au côté positif de droit moral, doit être volontaire. Nul ne peut forcer un auteur à abandonner ne fût-ce qu'une fraction infime de son droit moral (2).

Quatre cas peuvent se présenter :

a) L'auteur a fait une cession perpétuelle de son œuvre. Dans ce cas, les créanciers ont le droit de faire une saisie arrêt entre les mains du cessionnaire, sur les sommes dues à l'auteur, ce dernier ayant lui-même renoncé au côté positif de son droit moral.

b) L'auteur a cédé une édition de son œuvre.

1. « On doit admettre qu'un peintre ou qu'un statuaire ne doit pas voir exposer malgré lui une œuvre terminée sans doute, mais hâtive, mal venue, incomplète, peut-être même immorale qu'il a faite autrefois dans un moment d'erreur et dont il rougirait aujourd'hui. » Garsonnet.

2. Voir *supra*, p. 100.

La même solution s'impose et les créanciers pourront faire une saisie arrêt entre les mains de l'éditeur pour les bénéfices pécuniaires que l'auteur devait retirer de la cession.

Il en serait de même si l'auteur avait autorisé un directeur de théâtre à représenter son œuvre.

Enfin, si au lieu d'avoir cédé une édition, l'auteur s'était fait lui-même son éditeur, ses créanciers pourraient évidemment saisir les exemplaires dans le commerce et les faire vendre à leur profit.

c) L'auteur, après avoir publié un certain nombre d'éditions, autorisé un certain nombre de représentations ou d'auditions, ou exposé pendant quelque temps son œuvre, la retire brusquement de la circulation et se refuse à toute nouvelle exploitation. Ses créanciers auront-ils le droit de saisir cette œuvre et de faire vendre le droit de la reproduire ou de la représenter ?

Non. La réédition d'une œuvre, la reprise d'une pièce ne peuvent avoir lieu sans le consentement de l'auteur. En ne cédant qu'un certain nombre d'éditions, l'auteur a entendu rester maître de son œuvre ; il a voulu conserver la liberté de la supprimer ou de la modifier et il est permis de supposer que s'il renonce aux profits qu'il pourrait retirer d'une réédition ou d'une reprise c'est parce qu'il estime que l'œuvre est indigne de lui.

M. Pouillet n'est pas de notre avis. Il a peur qu'une telle solution ne rende la fraude trop aisée. Cela nous paraît peu exact. Un débiteur malhonnête peut bien

essayer de frustrer ses créanciers quand il y trouve son profit. Il ne le fait pas pour le seul plaisir de conserver des dettes sans en retirer aucun bénéfice.

Et pour ce cas de perversité bien rare, il ne nous semble pas utile de bouleverser toute la conception du droit d'auteur et de sacrifier le droit moral qui en est le fondement.

d) Enfin, un quatrième cas peut se présenter : l'auteur est mort ; ses créanciers veulent saisir son œuvre. En ont-ils le droit ? Oui, à deux conditions : que l'auteur l'ait déjà publiée et qu'il ne l'ait jamais retirée de la circulation. Les créanciers pourront alors non seulement en saisir-arrêter les produits pécuniaires mais même faire procéder à la vente du droit de reproduction (1), puisque la mort de l'auteur a supprimé le seul obstacle qui s'opposait à la saisie : le côté positif du droit moral qui est mort avec lui, ses héritiers n'en conservant que le côté négatif.

Mais que doit-on décider si l'œuvre n'est pas publiée (2) au moment de la mort de l'auteur ? Les créanciers, à notre avis, ne peuvent pas la saisir (3). Elle n'est pas dans le patrimoine, elle n'a pas de valeur pécuniaire.

1. Mais ils doivent naturellement respecter les contrats passés par l'auteur sans fraude.

2. Evidemment, si l'œuvre, bien que non encore parue, était en cours de publication elle ne pourrait être considérée comme posthume et par conséquent les créanciers pourraient la faire saisir.

3. Masse, p. 104; *contra*: Angers, 4 février 1869. Ann. 1870 105.

Cependant quand les héritiers publient par la suite cette œuvre inédite, la jurisprudence accorde aux créanciers impayés de l'auteur le droit de la faire saisir (1). C'est évidemment un accroec aux principes mais qui se justifie par des raisons d'équité.

En résumé nous proposons les solutions suivantes, qui nous semblent seules conformes à la logique juridique :

1° L'œuvre (manuscrit ou œuvre d'art) est insaisissable tant qu'elle n'est pas publiée ; elle le redevient lorsque l'auteur la retire de la circulation.

2° Lorsqu'elle est publiée, les bénéfices pécuniaires qu'elles rapportent à son auteur peuvent toujours être saisis.

3° Lorsque l'auteur est mort, ses créanciers peuvent saisir-arrêter les sommes produites par l'exploitation de son œuvre, ou faire procéder à la vente de ce droit d'exploitation, sauf les conventions faites sans fraude par l'auteur. En d'autres termes : le droit d'auteur n'est pas insaisissable, seuls les droits d'auteurs le sont (2).

1. Pouillet, n° 178 ; Dijon, 18 février 1870. Ann. 70.107 ; Paris, 7 mars 1899. Ann. 1900.124.

2. MM. Gastambide, p. 149 ; Accolas, p. 144 ; Pouillet, n° 173-174 sont d'avis que dans tous les cas les créanciers peuvent saisir l'œuvre et exécuter leur gage. MM. Gastambide et Accolas n'y mettent d'autre condition que le droit pour l'auteur de « faire à son œuvre les changements qu'il jugera utile de bonne foi et non en fraude de ses créanciers ».

M. Morillot admet une solution qui se rapproche beaucoup de la nôtre.

M. Bertauld (p. 205) estime lui aussi que, du vivant de l'auteur, « l'élément moral l'emporte de beaucoup sur la valeur matérielle ».

SECTION III

DURÉE DU DROIT

Le monopole d'exploitation de l'auteur, son droit patrimonial est, à l'encontre du droit moral, essentiellement temporaire. La loi a réussi à concilier aussi les intérêts respectables mais divergents de l'auteur et de la Société. En récompense de son activité et pour l'inciter à enrichir le patrimoine de l'humanité, elle laisse à l'auteur le droit d'exploiter son œuvre et d'en retirer des profits pécuniaires sa vie durant, et à ses héritiers un certain nombre d'années après sa mort ; mais, cette période passée, l'intérêt de la Société reprend le dessus et l'œuvre tombe dans le domaine public, c'est-à-dire que n'importe qui est libre de la reproduire ou de l'interpréter sans devoir verser à la famille de l'auteur aucune redevance (1).

La loi du 14 juillet 1866 fixe à cinquante ans, à partir de la mort de l'auteur, la durée du droit de ses héritiers (2) quelque soit le genre de l'œu-

1. A condition, nous l'avons dit, de n'apporter à l'œuvre aucune modification, et de ne pas l'attribuer à un autre que l'auteur ; dans le cas contraire les héritiers seraient en droit de réclamer, non une redevance, mais des dommages-intérêts pour l'insulte faite à la mémoire de l'auteur.

2. Pour toutes les œuvres publiées avant l'expiration de

vre et quelle qu'en soit la date de publication (1).

Certains auteurs (2) critiquent ce mode de computation et font ressortir vigoureusement l'injustice qui peut en résulter lorsque l'auteur meurt jeune. Cependant, si la loi crée ainsi une inégalité entre les héritiers d'auteurs différents, nous estimons que cette inégalité n'a pas une grosse importance. L'auteur est assuré de profiter de son œuvre jusqu'à sa mort. Il est certain, même dans le cas le plus défavorable, que ses enfants en profiteront jusqu'à un âge avancé ; qu'importe dès lors que des petits-enfants qu'il n'a point connus ou des collatéraux se trouvent défavorisés par rapport aux héritiers de tel autre écrivain ou artiste mort après lui ? Et

l'année 1920, et non tombées dans le domaine public, le délai est prolongé d'une durée égale au temps écoulé depuis le 2 août 1914 jusqu'au 1^{er} janvier 1921, soit six ans et cent cinquante-deux jours, afin de compenser le trouble apporté par la guerre à l'exploitation des œuvres littéraires et artistiques. La loi ne s'applique donc pas aux œuvres tombées dans le public entre le 2 août 1914 et la date de sa promulgation.

1. Toutes les lois sur la durée au droit d'auteur depuis la loi organique de 1793 ont divisé la période du monopole d'exploitation en deux parties : l'une égale à la vie de l'auteur, l'autre d'une durée variable.

Cette durée était de dix ans sous l'empire du décret de 1793, quelque fut le degré de parenté des héritiers ; de dix ans après la mort de l'auteur pour les collatéraux, et de vingt ans pour les enfants, après la mort de l'auteur et de sa veuve si elle avait été mariée sous le régime de la communauté, sous l'empire du décret de 1810 ; de dix ans après la mort de l'auteur pour les collatéraux, de trente ans pour les enfants après la mort de la veuve sous l'empire de la loi de 1854.

2. Laboulaye, *Rev. leg.*, 1852.294 ; Pouillet, n° 137.

du moins, ce mode de computation a l'avantage d'être clair et précis et de ne prêter à aucune discussion tandis que le système qui fixerait un délai uniforme calculé à partir de la date de la publication présenterait de graves inconvénients, surtout lorsqu'il s'agirait de tableaux ou de sculptures qui pourraient n'avoir jamais été reproduits ou exposés du vivant de l'auteur. En outre, la preuve de cette date serait parfois fort difficile à faire même si l'on obligeait tous les auteurs à faire une déclaration lors de la publication. Comme ils auraient tout avantage à ne pas le faire, il faudrait de bien lourdes sanctions pour éviter les fraudes.

Nous préférons de beaucoup le système actuel, appliqué d'ailleurs dans la plupart des pays (1) et préconisé par la convention internationale de Berne de 1883 révisée à la conférence de Berlin en 1908. (Art. 9.)

Nous avons dit que la période de cinquante ans pendant laquelle subsistait le monopole d'exploitation avait pour point de départ la mort de l'auteur. Dès lors, nous renvoyons à ce que nous avons dit

1. Angleterre, Allemagne, Etats-Unis, Espagne ; un grand nombre de pays : Belgique, Bolivie, Costa Rica, Danemark, Equateur, Finlande, Hongrie, Luxembourg, Monaco, Norvège, Portugal, Tunisie, appliquent le système français et admettent même le délai de cinquante ans.

Le droit d'auteur est perpétuel au Guatemala, au Mexique et au Venezuela.

La Grèce, l'Italie, le Brésil, les Pays-Bas prennent comme point de départ la date de la publication.

au chapitre I^{er} pour la détermination de l'auteur avec cette observation qu'au point de vue de la durée du droit, le signataire de l'œuvre en est considéré d'une façon générale comme l'auteur. C'est ainsi que la première période du droit se mesurera sur la vie de l'auteur d'un ouvrage commandé, encore qu'il ait reçu sa rétribution et ait abandonné tout profit pécuniaire et même son droit moral de s'opposer à toute modification, du moment qu'il a mis sa signature sur l'œuvre et en a pris ainsi la responsabilité et l'honneur.

Lorsqu'il s'agit d'une œuvre collective, compilation ou recueil encyclopédique, la période du monopole d'exploitation aura comme point de départ la mort du directeur qui en a fourni le plan et surveillé la rédaction (1).

Mais lorsque l'œuvre est anonyme, quelle sera la durée du droit primitif ? Cela dépendra. Si l'auteur, après avoir conservé l'anonymat quelque temps,

1. Nous avons déjà fait remarquer qu'il ne faut pas confondre ces travaux d'ensemble accomplis sous une inspiration unique avec les journaux et les revues qui publient aussi des articles dus à des auteurs différents mais sans lien entre eux. Les signataires de ces articles en restent bien, au point de vue légal, les auteurs avec tous les effets qui découlent de ce titre, soit pour la durée du droit, soit pour sa protection.

De même lorsqu'il s'agit d'une « collection » d'ouvrages publiés sous une direction unique mais dûs à la plume d'écrivains différents, chaque auteur conserve ses droits sur son œuvre sauf les stipulations de son contrat, et la durée du droit se mesure pour chaque ouvrage d'après la longueur de la vie de son auteur.

finit par se dévoiler, la situation est fort simple. Mais si l'auteur ne se révèle jamais, la durée du droit se mesurera d'après la longueur de la vie de l'éditeur qui aura fait paraître l'œuvre.

Une question bien plus délicate peut se poser dans de nombreux cas : lorsque l'auteur est une Société ou plus généralement une personne morale, comment la résoudra-t-on ?

De nombreuses sociétés ont une existence extrêmement longue, qu'elles soient commerciales ou philanthropiques, et les personnes morales du droit public ne meurent jamais. Doit-on, dans le silence de la loi, décider que le droit d'auteur des sociétés dure aussi longtemps qu'elles et se prolonge cinquante ans après leur dissolution, ce qui équivaut dans de nombreux cas à leur accorder un droit perpétuel ? Doit-on, au contraire, supprimer la première partie de la durée du droit, celle qui est indéterminée et ne se mesure que sur la vie de l'auteur, et ne tenir compte que de la période de cinquante ans qui s'écoule après sa mort et par conséquent, réduire à cinquante ans la durée du droit des personnes morales (1) ?

1. Maillard, n° 275. D'autres solutions ont été proposées ; certains auteurs, avant la loi de 1866, voulaient réduire le droit des personnes morales à trente ans par analogie avec la limitation de l'usufruit fait par l'article 619. Depuis que la loi du 14 juillet 1866 a fixé à cinquante ans la durée du droit des héritiers, cette limitation ne s'appuie plus sur aucune raison.

Renouard, n° 104, voudrait que l'on considère l'œuvre d'une personne morale comme faite en collaboration. Nous

MM. Blanc (1), Gastambide (2) et Pouillet (3) se rallient à la première solution qu'ils considèrent comme la plus conforme au vœu de la loi, et il est difficile dans le silence des textes, pour ce cas particulier, de ne pas partager leur avis. Sans doute, la solution n'est pas excellente, mais celles que l'on propose à sa place ne sont pas meilleures, et offrent le grave inconvénient de se heurter à la règle générale édictée par la loi.

Nous considérons donc que, jusqu'à ce que le législateur ait statué sur ce point, le droit des sociétés et des personnes morales doit se régler sur la durée de leur existence et se prolonger cinquante ans après leur dissolution ou leur suppression, au profit des personnes ou des sociétés qui peuvent légitimement être considérées comme leurs ayants cause (4).

Il en est ainsi, qu'il s'agisse d'une association à but désintéressé, d'une société commerciale (5) ou d'une personne morale du droit public.

renvoyons à ce que nous disions lorsque nous étudierons la question de savoir si les personnes morales peuvent être, auteurs.

1. P. 128.

2. P. 176.

3. N° 150.

4. Cessionnaire, association, à qui est attribué l'actif de l'association dissoute, etc...

5. Cependant M. Pouillet estime non sans raison, que dans les sociétés de personnes (en nom collectif ou en commandite simple) la durée du droit se mesure sur l'existence des associés considérés comme des collaborateurs (Nantes, 27 mars 1905. *Gaz. Trib.*, 18 juin). Quand il s'agit d'une société anonyme,

Nous devons donc admettre avec MM. Gastambide, Renouard, Pouillet que l'Etat jouit d'un droit perpétuel sur les œuvres dont il est considéré comme l'auteur. Remarquons, d'ailleurs, que l'Etat n'engageant guère que des travaux d'intérêt général et public (cartes d'état-major, cartes marines, codex pharmaceutique, etc...) il est préférable, au point de vue de la sécurité, et par suite des garanties que doivent présenter de pareilles œuvres, que le droit de l'Etat sur elles soit perpétuel (1).

Enfin, il peut se présenter un autre problème déli-

M. Copper (58) soutient que la durée du droit doit se mesurer sur la durée de la vie du président du Conseil d'administration en fonction au moment de la publication. Nous nous bornerons à remarquer que le président du Conseil d'administration n'a que l'exercice des droits de la société, et encore pendant une période nettement déterminée, et non leur jouissance.

1. Paris, 5 mai 1877 à propos des cartes d'état-major. Ann. 77.122. Cet arrêt décide que l'intérêt général, en vue duquel le droit d'auteur subit des restrictions quant à sa durée, est garanti par la qualité même de l'Etat gardien supérieur de cet intérêt qui reste libre d'abandonner son droit exclusif au profit du domaine public quand il le juge bon. Nion, p. 136; Le Senne, n° 130, limitent à cinquante ans le droit de l'Etat. Nous avons déjà expliqué pourquoi nous n'admettons pas une telle solution.

Pataille (77.133) qui, comme M. Huard, ne reconnaît pas que des personnes morales puissent être auteurs, veut que l'Etat soit considéré comme cessionnaire de l'œuvre, et que la durée de son droit privatif soit mesurée sur la vie du véritable auteur. Mais MM. Pataille et Huard auraient sans doute été bien embarrassés si on leur avait demandé de rechercher quels sont les véritables auteurs de la carte d'état-major, Et comme toutes les œuvres de l'Etat sont des travaux de ce genre, cette remarque toute pratique suffit à condamner leur

cat qui a fait couler beaucoup d'encre et a divisé la jurisprudence et les auteurs, mais que la Cour de cassation vient de résoudre enfin d'une façon satisfaisante, et conforme aux principes.

Il s'agit de la durée du droit privatif sur l'œuvre issue de la collaboration.

Le problème qui se pose est le suivant : quel est le point de départ de la période de cinquante ans après laquelle l'œuvre tombera dans le domaine public ?

Est-ce la mort du premier auteur décédé, ou celle du dernier ? ou encore doit-on admettre que l'œuvre tombe partiellement dans le domaine public à la mort de chacun des collaborateurs.

En réalité, la première solution n'est plus soutenue par personne. Elle consacrerait une véritable injustice et il serait contraire aux termes formels de la loi de 1866 qu'un auteur puisse être dépouillé de son droit sur son œuvre ayant sa mort (1) ou ses

système, encore qu'il s'appuie sur la loi du 21 Germinal an XI et des ordonnances des 16 août 1814 et 8 août 1816 édictant des amendes contre tous ceux qui reproduiraient sans autorisation le Codex pharmaceutique et les cartes marines (ce qui, disent-ils, serait inutile si on admet la durée illimitée du droit de l'Etat) et que M. Vaunois remarque que « quand le droit arrive à l'Etat par voie de déshérence, il se trouve immédiatement éteint. Quand l'Etat en est le premier titulaire par suite d'une exécution qu'il a commandée, ce droit est illimité ». On peut expliquer ces anomalies par le caractère des ouvrages de l'Etat dont l'intérêt public exige la reproduction intégrale.

1. Ce qui pourrait se produire s'il survivait cinquante ans à son collaborateur.

héritiers avant l'expiration du délai de cinquante ans.

La troisième solution qui consiste à admettre qu'une œuvre issue de la collaboration peut tomber partiellement dans le domaine public est tout simplement incompréhensible (1); non seulement elle se heurte au principe fondamental de l'indivisibilité de l'œuvre, mais elle est absolument irrationnelle. Quand une œuvre est dans le domaine public, chacun peut la reproduire ou la représenter sans y être autorisé et sans payer de droits ; quand une œuvre est soumise encore à un droit privatif, personne d'autre que l'auteur ou ses ayants cause ne jouissent de ces prérogatives. Comment concilier les deux solutions ? Comment une même personne peut-elle à la fois être obligée de demander une autorisation et avoir le droit de s'en passer ? Comment peut-elle être soumise au paiement d'une redevance, si l'œuvre est du domaine public ?

Il ne reste donc plus que la deuxième solution : l'œuvre n'entre dans le domaine public que cinquante ans après la mort du dernier des collaborateurs.

C'est la seule qui soit consacrée par la jurisprudence (2) la seule qui soit conforme au principe de

1. C'est pourtant la solution préconisée par Renouard, t. II, p. 220, dans le cas de l'Opéra.

2. Paris, 12 juillet 1855 (Sir. 55.2.595) ; 29 novembre 1865 (Ann. 66.12) ; 27 juin 1866. (Ann. 66.299) ; Trib. civ. Seine 7 avril 1869 (Ann. 69.252) ; Paris, 9 et 28 décembre 1905, (Ann. 06.177 et 189) ; Civ., 7 avril 1925. *Gaz. Pal.*, 9 mai.

l'indivisibilité de l'œuvre (1). Les droits des collaborateurs doivent toujours être égaux ; le décès prématuré de l'un d'eux ne peut être une cause d'inégalité ; de plus, on ne peut dire que tel collaborateur soit « auteur » de l'œuvre pour un tiers ou une moitié ; l'auteur de l'œuvre née de la collaboration, c'est l'ensemble des collaborateurs, c'est la réunion de leurs intelligences et de leurs talents et, tant que l'un d'eux survit, on ne peut pas dire que l'auteur soit mort (2).

Mais dès lors que l'on admet cette solution, il ne faut pas croire que tout est dit et que nous trouvons l'unanimité dans la doctrine et la jurisprudence sur les conséquences qu'on en peut tirer. Loin de là ! c'est ici que les difficultés commencent parce qu'on peut soutenir ici des systèmes divergents sinon avec raison, du moins avec une apparence de raison.

En effet, si l'œuvre reste toute entière dans le domaine privé, jusqu'à la fin de la période de cinquante ans qui suit la mort du dernier des collaborateurs, comment partagera-t-on les profits pécuniaires lorsque cinquante ans se seront écoulés après la mort du premier décédé ?

Pendant cette période, qui peut être très longue, qui touchera la part des droits afférents à ce colla-

1. Gastambide, p. 174 ; Nion, p. 173 ; Blanc, p. 126 ; Vau-nois, thèse, 1884, p. 253 ; Pouillet, nos 142 et 143 ; Chartier, 1923, p. 259.

2. *Contra* : Paris, 7 juin 1921. *Gaz. Pal.*, 1921.2.277 (arrêt cassé le 7 avril 1925).

borateur qui, jusque-là revenait à ses ayants cause ? La leur laissera-t-on ? C'est évidemment la solution qui semble la meilleure. En effet, si la part du droit de leur auteur ne va plus aux héritiers du collaborateur décédé le premier, qui en profitera ? Les héritiers des autres collaborateurs ? mais de quel droit ? Certains auteurs y voient un phénomène d'accroissement (1). Mais ce phénomène consacrerait une véritable inégalité au profit du survivant, une inégalité contraire au principe de l'indivisibilité de l'œuvre duquel la jurisprudence déduit le principe de l'égalité des droits des collaborateurs aux profits pécuniaires.

Qui profitera alors de cette part ? Le public, diront les esprits simplistes. Le croient-il vraiment ? A-t-on jamais vu un éditeur vendre moins cher un ouvrage, un directeur de théâtre abaisser le prix des places parce que l'œuvre qu'ils éditent ou qu'ils représentent est tombée dans le domaine public ? Alors, il ne reste que deux bénéficiaires possibles : l'éditeur ou le directeur de théâtre d'une part, les sociétés de perception d'autre part. On ne voit pas trop de quel droit il seraient préférés aux héritiers du collaborateur prédécédé.

La prolongation de leurs droits jusqu'à l'expiration de celui des héritiers du dernier collaborateur décédé, paraît donc la solution la plus logique et la plus juste. Que pourrait-on lui opposer ? Est-ce que,

1. Blanc, p. 126 ; Asselineau, n° 68.

comme l'a fait la Cour de Paris, dans un arrêt récent (1) et d'ailleurs cassé, l'on peut dire que le maintien des profits aux représentants du prédécédé « inadmissible dans son principe (2), l'est également dans ses conséquences, alors qu'il assure à l'auteur qui a été aidé par des collaborateurs une situation plus favorable quant à la durée, que pour l'auteur à qui revient le mérite entier de la création artistique ». Non, évidemment, car cet auteur, devant partager avec ses collaborateurs, les profits de l'œuvre commune, aurait eu, tout compte fait, plus d'avantages à travailler seul !

Le système que nous préconisons est d'ailleurs approuvé par la quasi-unanimité des auteurs et de la jurisprudence (3). La Cour de cassation, enfin saisie de la question sur pourvoi contre un arrêt de la Cour de Paris, s'est prononcée dans notre sens ; elle a proclamé l'indivisibilité de l'œuvre « envisagée dans ses éléments intellectuels et matériels » et en a tiré la conséquence du partage égal des droits entre

1. Paris, 7 juin 1921 (*Gaz. Pal.*, 1921.2.277).

2. Nous avons montré qu'il n'y a rien de plus admissible que ce principe.

3. Sauf trois arrêts isolés : Paris, 21 juin 1858, Ann. 59.122 ; Douai, 8 août 1865, Ann. 69.248 ; Paris, 8 juin 1921, précité. Dans notre sens : Paris, 27 juin 1866, Ann. 66.299. Trib. civ. Seine, 7 avril 1869, Ann. 69.252 ; Paris, 9 décembre 1905, Ann. 06.177 ; Trib. comm. Seine, 30 octobre 1909, *Gaz. Trib.*, 25 décembre ; Aix, 10 décembre 1909 *ibid.* ; Paris, 25 juin 1914, Ann. 1920.1.222 ; Paris, 27 février 1918, Ann. 1920.1.217 ; Rouen, 29 juillet 1919, Droit d'auteur, 1920.34 et Civ., 7 avril 1925, *Gaz. Pal.*, 9 mai.

les collaborateurs aussi longtemps que subsistent les droits de l'un d'eux (1).

C'est d'ailleurs la solution conservée par toutes les législations étrangères qui ont expressément réglé la question (2).

Nous avons supposé jusqu'ici — ce qui est le cas le plus fréquent — que nous connaissions avec certitude la mort de l'auteur. Mais l'auteur peut être absent. A partir de quel moment commencera la période de cinquante ans, puisque, par définition, un absent est un individu dont on ne peut prouver la mort ? Il n'y a qu'une solution possible : fixer ce point de départ au jugement déclarant l'absence, puisque c'est en vertu de ce jugement que les héri-

1. « Attendu que pour déterminer la nature et la durée des droits qui appartiennent aux héritiers de chaque collaborateur il faut prendre en considération le caractère juridique de l'œuvre.

« Attendu que le livret et la musique d'un opéra constituent une œuvre unique et indivisible, sur l'ensemble de laquelle s'exerce le droit de l'auteur du livret et de l'auteur de la musique, que cette indivisibilité maintient l'œuvre, envisagée dans ses éléments intellectuels et matériels, dans le domaine privé aussi longtemps que dure et s'exerce le droit de jouissance légal de l'un des collaborateurs ou de ses héritiers ou ayants cause, qu'en outre, et pendant cette même période, le partage des produits de l'œuvre doit se faire entre les représentants de chaque ligne ».

2. Législation allemande, belge, colombienne, danoise, japonaise, norvégienne, suédoise, portugaise, hongroise, M. Chartier (*op. cit.*) fait remarquer que la solution que nous préconisons est conforme aux règles générales du Code aux termes desquelles la jouissance d'un seul suffit à empêcher la prescription;

tiers peuvent se faire envoyer en possession provisoire (1).

Une autre question se pose alors qui peut sembler un peu théorique et qui pourrait prendre un regain d'actualité si une loi venait à prolonger la durée du droit d'auteur sans lui donner de solution. Lorsqu'une loi nouvelle vient prolonger la durée du droit des héritiers d'un auteur, ses dispositions profitent-elles aux héritiers dont le droit est éteint ? Par exemple, un auteur est mort en 1855, ses héritiers, des collatéraux, ont exercé leurs droits sur ses œuvres jusqu'en 1865, moment où elles sont tombées dans le domaine public. Survient la loi de 1866, les héritiers vont-ils en bénéficier, leur droit éteint depuis un an va-t-il revivre et pourront-ils en jouir jusqu'en 1905 ?

Si leur auteur était mort en 1866, ils auraient à coup sûr profité des dispositions de la loi, car l'œuvre qu'ils exploitaient était encore soumise à leur droit privatif et le domaine public n'avait sur elle qu'un droit éventuel et non un droit acquis (2).

Va-t-on leur refuser tous droits parce que depuis quelques mois, quelques jours peut-être, le domaine public a acquis des droits sur l'œuvre (3) ? Et d'a-

1. Blanc, p. 127 ; Renouard, t. II, p. 213 ; Pouillet, n° 248 ; Nion, p. 156, fixent ce point de départ à l'envoi en possession définitive, mais une remarque suffit à condamner le système : la demande d'envoi en possession définitive est facultative.

2. Paris, 19 mars 1868. Ann. 68.613.

3. La loi de 1856 ne se prononce pas. L'article 2 du projet de loi admettait le droit de l'héritier. Il a été rejeté, mais on ne

bord, peut-on parler des droits acquis du domaine public ? Mais non, le domaine public n'est pas une personne morale, c'est une vague entité qui ne peut être titulaire de droit ; c'est par un euphémisme commode que l'on dit qu'une œuvre est tombée dans le domaine public.

En réalité, cette expression signifie seulement que tout le monde est libre de la reproduire et d'en tirer profit. Par conséquent, dire que le domaine public a des droits acquis ne signifie rien, seuls peuvent avoir des droits acquis les personnes physiques ou morales qui peuvent désormais, sans autorisation, éditer ou reproduire l'œuvre. Mais nous ne pouvons aller plus loin, et nous nous refusons à soutenir, comme Pataille, que les seules personnes qui aient des droits acquis sont celles qui ont reproduit l'œuvre tombée dans le domaine public (1).

Nous admettons seulement que le législateur qui

peut tirer de ce rejet aucune conclusion, les partisans de l'extension du droit ayant voté contre l'article qui, à leur avis, ne faisait pas à l'héritier une part assez large.

1 Voir Pataille, 67.221 et Pouillet, nos 158 et ss. « Les choses du domaine public, bien qu'appartenant à tout le monde, ne sont à personne jusqu'au jour où un individu déterminé s'en est approprié une part quelconque. A celui-là, on ne pourra pas retirer la jouissance de la chose dont il s'est ainsi emparée, parce qu'on porterait évidemment atteinte à un droit acquis. A tout autre qui, faute d'avoir fait un acte d'appropriation n'avait encore qu'une expectative, l'éventualité du droit on peut défendre de porter désormais la main sur ces mêmes choses ; elles faisaient partie de ce que Pothier appelle la « communauté négative », on les décline en quelque sorte et l'on en fait une attribution spéciale Rien n'est plus légal ».

a réglementé la durée du droit d'auteur dans un but social, peut, lorsqu'il le prolonge, permettre que les héritiers dont les droits privatifs sont éteints, les retrouvent s'ils sont encore dans les délais de la nouvelle loi. Mais si rien dans le texte de la loi n'autorise cette opinion, les droits éteints ne revivent pas (1).

Un autre problème voisin de celui que nous venons d'étudier, c'est celui qui se pose quand l'auteur ou ses héritiers ont cédé leurs droits à un cessionnaire. Le cessionnaire bénéficiera-t-il de la prorogation, ou bien les héritiers (2) ?

Une seule solution paraît équitable, et conforme aux intentions des parties, intentions auxquelles doivent toujours se référer les tribunaux quand il s'agit de l'interprétation des contrats : c'est de faire bénéficier les héritiers de l'auteur de la prorogation, dès lors que l'acte de cession est muet sur ce point. Il est en effet presumable qu'en cédant leur droit, l'auteur ou ses héritiers n'ont entendu le céder que

1. Il n'y a presque pas de jurisprudence pour la question, mais elle est dans notre sens : Douai, 8 août 1865 ; Trib. civ. Seine, 7 avril 1869. Ann. 69.252. Remarquons que dans un cas très voisin une jurisprudence plus récente approuve la doctrine de MM. Pouillet et Pataille : Cass., 28 mai 1875. Ann. 75.193 et 20 novembre 1877. Sir. 77.1.464. La loi du 3 février 1919 donne une solution semblable à la nôtre.

2. Comme le fait remarquer M. Pouillet, n° 161, les travaux préparatoires de la loi de 1866 ne peuvent en rien nous servir. Un article du projet de loi réservait le droit aux héritiers ; il a été rejeté, mais seulement par suite des nécessités du règlement de la Chambre ; la question demeure donc entière.

tel qu'il existait au moment de la convention.

Le cessionnaire ne leur a sûrement versé qu'une somme en rapport avec la durée du droit à l'époque de la convention. Cette présomption est plus frappante lorsque les cédants de l'œuvre sont les héritiers : au moment du contrat, le temps pendant lequel le cessionnaire est assuré du monopole d'exploitation est nettement déterminé. Supposons, par exemple, que les héritiers d'un auteur décédé en 1857 aient cédé leur droit immédiatement ; le cessionnaire pourra-t-il se prévaloir, en 1867, des dispositions de la loi de 1866, et profiter pendant quarante ans encore d'une exclusivité qu'il n'a sûrement pas payée ? Ce serait favoriser le cessionnaire aux dépens des héritiers (1).

Certains auteurs (2) ont cru que le principe que nous préconisons soulèverait des difficultés d'application, non pas quand la cession porte sur des œuvres littéraires, mais quand elles portent sur des œuvres artistiques. En effet, le cessionnaire reste toujours propriétaire du moulage ou de la planche dont il ne peut plus tirer de copies, tandis que les héritiers, qui seuls ont ce droit, sont privés des moyens matériels de reproduction.

Nous ne croyons pas que cette difficulté soit inso-

1. « Les cessionnaires n'ont dû compter que sur les droits que pouvait leur transmettre le cédant au moment du contrat, » Pataille, 67.224. Voir aussi Gastambide, p. 166 ; Vaunois, p. 274.

2. Pouillet, n° 164.

luble : héritiers et cessionnaires ont en réalité les mêmes intérêts, et une solution amiable ne manquera pas d'intervenir, soit que les héritiers rachètent la propriété matérielle de l'œuvre qui n'est plus d'aucune utilité au cessionnaire, soit que le cessionnaire, ce qui est plus probable, fasse aux héritiers un paiement supplémentaire.

MM. Rendu et Delorme ont proposé un système assez séduisant : d'après eux, la cession ne tombe pas, mais les cessionnaires ont l'obligation de payer un supplément du prix, à moins qu'ils n'aient mieux renoncé à la cession (1).

La jurisprudence consacre la solution que nous estimons la meilleure (2) ; elle ne fait d'exception, et c'est fort naturel, que lorsque les contrats comportent une clause d'après laquelle les droits cédés sont « tels qu'ils résultent de la législation actuelle

1. C'est la solution de l'article 1618 du Code civil, lorsque le terrain vendu a une contenance plus grande que celle qui est stipulée au contrat.

2. Paris, 12 juillet 1852. D. P. 54.2.225 ; Douai, 8 août 1865. Ann. 69.248 ; Civ., 28 mai 1875. Ann. 75.193 ; Paris, 19 mai 1876. Ann. 76.123 ; Req., 20 novembre 1877. Sir. 77.1.464 ; Trib. civ. Seine, 7 novembre 1889. Fr. jud. 89.346 ; Paris, 12 décembre 1889. *Gaz. Trib.*, 28 décembre 1905, 27 fév. 1894. *Gaz. Trib.*, 23 avril ; 28 décemb. 1905. Ann. 07.189 ; Trib. civ. Seine, 11 juin 1912. Ann. 12.1.305 ; Trib. com. Seine, 8 août 1912. Ann. 13.2.26 ; 25 juin 1914. Droit d'auteur 1916.33 ; même solution lorsqu'il s'agit d'œuvres artistiques ; Paris, 18 avril 1879 et Cass., 20 février 1882. Ann. 82.218 ; Trib. civ. Seine, 11 juin 1912. Ann. 12.1.305 Trib. com. Seine, 8 août 1912. Ann. 13.2.26.

et pourront résulter des dispositions législatives plus favorables qui pourraient survenir » (1).

Mais le cessionnaire, d'après la jurisprudence la plus récente (2) conserve le droit d'écouler les reproductions loyalement faites par lui avant la loi qui accordait la prorogation (3). C'est une solution d'équité, qu'il est impossible de justifier en droit.

La loi du 3 février 1919 qui proroge la durée du droit d'auteur sur les œuvres parues avant le 1^{er} janvier 1921, ne donne aucune solution à cet égard. Comme elle a été faite pour compenser les pertes que la guerre a occasionnées aux auteurs et leurs ayants cause, il semble difficile de donner une solution d'ensemble : il nous paraît rationnel de décider que les juges devront, dans chaque espèce, chercher à qui, héritier ou cessionnaire, la guerre a porté un

1. Trib. civ. Seine, 23 février 1898. *Gaz. Trib.*, 23 avril.

2. Cass., 28 mai 1875 et 20 novembre 1877 précité ; *contra* : Trib. civ. Seine, 5 janvier 1831. *Gaz. Trib.*, 8 janvier.

3. Il faut rapprocher du problème que nous venons d'étudier une question qui n'a plus qu'un intérêt rétrospectif à présent que le droit des héritiers est d'une durée uniforme, quelque soit leur degré de parenté. C'est celle-ci : la loi de 1866 qui a fixé cette durée uniforme a-t-elle modifié les droits plus étendus que certains héritiers pouvaient tenir des lois antérieures ? En effet, nous savons que sous l'empire du décret de 1810 et de la loi de 1854, la veuve avait un droit viager et les enfants un droit d'une durée de trente ans à partir de sa mort ; par conséquent, si la veuve survivait plus de vingt ans à l'auteur, la durée du droit privatif était plus longue avant la loi de 1866 qu'après. Nous croyons que le droit des enfants était né à la mort de l'auteur et que dès lors la loi de 1866 n'a pas pu le leur retirer.

préjudice quant à l'exploitation de l'œuvre, et par conséquent à qui la loi doit profiter.

Lorsqu'il s'agit d'œuvres posthumes, nous savons que la durée du droit exclusif du publicateur est la même que celle qui est accordée à l'auteur, puisque le publicateur a exactement les mêmes droits que l'auteur et que le décret du 1^{er} germinal an XIII a pris soin de déclarer « que les lois sur la propriété exclusive des auteurs et sur sa durée lui sont applicables (1) ».

Il en résulte que les lois qui ont prolongé la durée du droit de l'auteur ont, par là même, et sans qu'il ait été nécessaire d'y insérer une mention spéciale, prolongé le droit des publicateurs. A l'origine égal en durée à la vie du publicateur, plus dix ans, il survit maintenant cinquante ans au publicateur (2).

Sa durée doit donc être fixée, non pas d'après la législation en vigueur au moment de la mort de l'auteur, mais d'après la législation applicable au moment de la publication, sauf modifications formelles qui pourraient être apportées à cette durée par une loi plus nouvelle.

Ainsi, et sauf les exceptions, que nous avons signalées, les héritiers de l'auteur se trouvent cin-

1. Le décret du 8 juin 1806 sur les ouvrages dramatiques posthumes emploie les mêmes expressions.

2. Gastambide, nos 33 et 143 ; Blanc, p. 128 ; Renouard, t. II, n° 168. Ann. 67.184 et 81.146 ; Collet et Le Senne, *Œuvres posthumes*, p. 78 ; Pouillet, n° 413. *Contra* : Rendu et Delorme, n° 359 ; Worms, t. I, p. 32 et suiv. ; Paris, 29 mars 1878 et Cass., 28 décembre 1880. D. P. 81.1.202.

quante ans après sa mort complètement dépouillés de leurs droits. De bons esprits ayant remarqué que le public n'y gagne rien et que tous les profits vont aux éditeurs de l'œuvre, ont pensé à établir « le domaine public payant (1) », c'est-à-dire à faire payer par toutes les personnes reproduisant l'œuvre un droit variable, dont une partie serait versée au Trésor, une autre aux sociétés d'écrivains ou artistes et la troisième partie, aux héritiers pendant un certain temps. Ce système aurait le grand avantage de conserver la liberté de reproduction (2).

1. Une proposition dans ce sens a été faite par la Société des Nations ; M. Marcel Plaisant, député a déposé le 13 novembre 1924 une proposition de loi établissant le domaine public payant. D'autres propositions de loi analogues avaient été déposées antérieurement par MM. Ajam, Lebey, Durand-Bechet, Pierre Rameil. Le projet de la loi de 1866 comportait déjà une disposition établissant le domaine public payant.

2. Meck. Ann. 1919.91 ; *Le droit d'auteur*, 1919, p. 27.

TITRE III

EXPLOITATION DE L'ŒUVRE

Nous avons vu que la création d'une œuvre littéraire et artistique donne à l'auteur un droit susceptible d'être évalué en argent, appelé droit patrimonial, et qui se décompose en droit de reproduction et droit de représentation. Nous avons vu aussi que personne, pas plus le conjoint que les créanciers ne peut contraindre un auteur à publier l'œuvre qu'il a créée. Mais s'il se décide à exploiter son œuvre, on peut se demander comment se fera cette exploitation. Nous allons donc étudier successivement l'exploitation du droit de reproduction et celle du droit d'interprétation (ou de représentation) étant bien entendu que ces deux droits sont absolument distincts, qu'ils sont régis par des textes différents (1) et que l'aliénation ou l'exploitation de l'un n'entraîne ni l'aliénation, ni l'exploitation de l'autre (2).

1. Le droit de reproduction est régi par la loi de 1793 et l'article 428 du Code pénal tandis que le droit de représentation est soumis à la loi de 1791 et à l'article 435 du Code pénal,

2. Renouard, t. II, p. 280 ; Vivien et Blanc, n° 449 ; Rendu et Delorme, n° 863 ; Lacan et Paulnier, t. II, p. 208 ; Gastambide, n° 233 ; Pouillet, nos 252 et 746 ; Paris, 1^{er} mai 1925. *Gaz. Pal.*, 2 juillet.

CHAPITRE PREMIER

EXPLOITATION DU DROIT DE REPRODUCTION

SECTION I

COMMENT SE FAIT CETTE EXPLOITATION

La loi de 1793, reconnaît aux auteurs le droit exclusif de « vendre, faire vendre, distribuer leur ouvrage ». Ce droit, c'est le droit de reproduction. Il existe pour toutes les œuvres susceptibles de propriété littéraire ou artistique.

Cependant, il y a des cas où l'artiste, tout en conservant son droit de reproduction, ne peut l'exercer en fait. Le photographe, le peintre, le sculpteur, ne peuvent, sans le consentement de la personne dont ils ont reproduit les traits, publier leur œuvre, c'est-à-dire l'exposer ou l'éditer (1). Chacun de nous possède le droit inhérent à sa personnalité d'interdire que son portrait soit vendu chez tous les mar-

1. Paris, 25 juillet 1910. Ann. 10.287.

Mais cette personne ne pourrait autoriser un tiers à reproduire son portrait, bien qu'il lui appartienne. Ce serait une contrefaçon. En effet, elle n'a que la propriété matérielle de l'œuvre : la propriété artistique est restée à l'auteur.

chands d'estampes ou reproduit dans tous les journaux (1).

Pour que la reproduction puisse être faite, il faut l'accord des deux volontés (2). L'autorisation de reproduire un portrait ne peut être donnée à l'artiste que par une convention formelle. A défaut de cette convention, la tolérance de la personne portraicturée ne constitue pas un consentement tacite et cette personne peut toujours interdire les reproductions (3). Il en est ainsi même lorsque la personne dont il s'agit jouit de la célébrité (4).

Mais lorsqu'une personne a été photographiée gratuitement, le photographe peut user de son droit de reproduction à condition qu'il n'en fasse pas un usage abusif, sans avoir à se munir du consentement écrit de son client (5). Ce dernier peut toujours retirer l'autorisation qu'il est présumé avoir donnée, à condition que ce retrait ne soit ni brusque, ni intempestif, et que le photographe reçoive une juste indemnité (6).

1. Il en résulte qu'on ne peut photographier une personne sans son consentement. Pourtant la personne qui, en photographiant un endroit public, reproduit sur son cliché les traits d'un passant ne peut être condamnée (Besançon, 21 mai 1902, D. P. 04.2.9 ; Trib. civ. Seine, 28 octobre 1903.03. p. 314 ; Trib. paix Narbonne, 4 mars 1905. D. P. 05.2.389).

2. Loi belge du 22 mars 1886, art. 20 ; Ord. Référé Seine, 11 avril 1855. Ann. 60.167.

3. Paris, 21 mai 1867. Sir. 68.2.41.

4. Trib. civ. Seine, 16 juillet 1858. Ann. 58.250.

5. Trib. civ. Seine, 20 janvier 1893. Ann. 02.172 ; 19 mai 1906. *Gaz. Trib.*, 20 mai ; 25 février 1904. Ann. 05.228

6. Trib. civ. Seine, 19 mai 1906. *Gaz. Trib.*, 20 mai 1906.

Les héritiers ont le droit d'interdire la reproduction des traits de leur auteur (1), mais il appartient aux tribunaux d'apprécier, suivant les circonstances de la cause, si la personne dont l'artiste a fait le portrait en a autorisé la reproduction ou l'exposition, et si, après le décès de cette personne, ses héritiers sont bien venus de s'opposer à cette reproduction (2).

L'auteur peut exploiter le droit de reproduction, soit par lui-même, soit par autrui. Il le fait rarement lui-même, non pas tant parce qu'il est généralement mal outillé pour la reproduction elle-même (3) que parce que la mise en vente d'un ouvrage, et son lancement dans le public exigent des capitaux et une organisation qu'il ne possède pas.

Il est beaucoup plus fréquent qu'il s'adresse à un éditeur et fasse avec lui un contrat par lequel il le charge d'exécuter toutes les opérations nécessaires à la reproduction de son œuvre. Ce contrat peut emprunter parfois une des formes prévues par le code civil : vente, société, louage de service (4), mais il revêt plus souvent une forme spéciale, élaborée peu à

1. Trib. civ. Seine, 1859. Ann. 60.168 ; Trib. civ. Seine, 18 décembre 1902 et Cour de Rennes, 23 novembre 1903. D. P. 05.2.69 ; Trib. civ. Seine, 10 février 1905 Ann. 05.11 ; Trib. civ. Seine, 21 juillet 1924. *Gaz. Pal.*, 1924.2.667.

2. Trib. civ. Seine, 14 mars 1860. Ann. 60.171.

3. Imprimerie, gravure, moulage, etc... qu'il peut toujours faire faire par un spécialiste tout en restant son propre éditeur.

4. Pratiquement, il est fort rare qu'auteur et éditeur emploient un de ces contrats qui manquent de souplesse et s'adaptent assez mal à leur situation.

peu par la pratique et à laquelle ne manque plus qu'une consécration législative (1) : c'est le contrat d'édition.

Aucune des définitions qu'on a donné de ce contrat ne nous satisfait pleinement ; nous proposons à notre tour celle-ci : le contrat d'édition est une convention par laquelle un éditeur acquiert le droit exclusif et contracte l'obligation de publier dans son intégralité une œuvre intellectuelle que l'auteur s'engage à lui remettre mais sur laquelle il conserve son droit moral.

Les caractères essentiels du contrat sont mis en lumière par cette définition. Ce sont d'une part, pour l'éditeur, le droit exclusif de publier l'œuvre et comme contre partie l'obligation de la publier dans son intégralité, c'est-à-dire, sans aucun changement qui n'ait été approuvé par l'auteur ; d'autre part, pour l'auteur, le droit d'exiger la publication,

1. De nombreuses nations ont réglementé le contrat d'édition : l'Autriche, art. C. civ., l'Allemagne (loi du 19 juin 1901), la Belgique, 28 juin 1880 et 22 mars 1886, la Hollande, la Hongrie, l'Italie, la Norvège, le Portugal, la Suède, la Suisse (art. 372 et ss. C. oblig.). L'association littéraire et artistique internationale a vainement essayé de faire voter en France une loi sur le contrat d'édition qui, sans imposer des conditions spéciales, aurait permis de suppléer aux insuffisances des contrats ou d'interpréter la volonté douteuse des parties. Elle s'est heurtée à la résistance, assez incompréhensible, des auteurs et des éditeurs. Mais elle a essayé de remédier dans la mesure du possible à la carence législative en établissant une série de contrats types. Voir les comptes rendus des Congrès de Venise (1888), Neufchâtel (1891), Barcelone (1893), Anvers (1893), Dresde (1895), Turin (1898), Vevey (1901), Liège (1905) dans le *droit d'auteur* et le *Bulletin de l'Association*.

sans modification, de son œuvre et, en revanche, l'obligation de remettre à l'éditeur son manuscrit ou sa maquette et de ne le remettre qu'à lui. Par cette convention, l'auteur n'aliène pas son droit moral qu'il lui appartient toujours de faire respecter le cas échéant. Il conserve également tous les droits qui n'ont pas fait l'objet du contrat tel que le droit d'autoriser une traduction, un arrangement, ou la représentation de son œuvre. Le contrat d'édition peut être affecté de modalité : c'est ainsi qu'il prévoit généralement une rémunération pécuniaire pour l'auteur : mais cette rémunération peut exceptionnellement ne pas exister, sans que la nature du contrat soit modifiée. De même, l'éditeur publie souvent un ouvrage à ses risques et périls et fait l'avance des frais, mais il arrive aussi que ce soit l'auteur qui fasse cette avance, sans que le contrat d'édition se transforme en louage d'ouvrage. Enfin le contrat d'édition peut s'appliquer à une édition déterminée, de tirage limité, ou, au contraire, être conclu pour tout le temps pendant lequel la loi concède à l'auteur ou à ses ayants cause un droit privatif sur l'œuvre.

Les caractères essentiels du contrat d'édition nous permettront de le distinguer des autres contrats avec lesquels on le confond parfois (1).

Il y a encore peu d'années, on assimilait extrême-

1. La confusion a été faite par de bons juristes alors que le contrat d'édition n'avait pas encore acquis une individualité complète. Notamment M. Pouillet, dont l'ouvrage est si remarquable à d'autres égards, ne conçoit pas d'autre contrat pos-

ment souvent le contrat d'édition à une vente. De bons auteurs, quoique déjà un peu anciens, parlent couramment de cession (1) ; encore maintenant les contrats portent fréquemment les expressions : l'auteur « cède » ou « concède », « vend et cède » « la propriété entière et exclusive » de son œuvre, survivance d'anciens errements. Mais la jurisprudence fait rarement cette confusion (2) car si, dans les deux contrats, nous trouvons l'obligation de livrer et généralement celle de payer un prix convenu, d'un autre côté, nous ne retrouvons pas dans la vente l'obligation de publier ni celle de respecter le droit moral de l'auteur, qui, nous l'avons vu, sont des caractères essentiels du contrat d'édition ; au contraire, l'acheteur acquiert sur l'œuvre un droit de disposition incompatible avec ces deux caractères.

Est-ce à dire qu'un auteur ne puisse vendre son

sible en matière de reproduction que la cession, c'est-à-dire la vente, du droit. Encore maintenant, certains juristes veulent faire entrer les contrats d'édition dans des catégories toutes faites (Cf. Roger note au D. P. 1926-2-98). La jurisprudence elle-même donne des décisions souvent contradictoires qui viennent de l'imprécision de ses notions sur le contrat d'édition. Il y a là un divorce particulièrement fâcheux entre les solutions de la pratique et celles de la jurisprudence.

1. C'est pourquoi ils décidaient que, conformément à l'article 1162 du Code civil, l'ambiguïté du contrat d'édition devait s'interpréter contre l'auteur, considéré comme vendeur (Blanc, p. 107) *contra* : Renouard, t. II, p. 280 ; Huard fils, n° 65 ; Pouillet, n° 251.

2. Elle décide que les mots « cession de la propriété » à l'éditeur veulent dire que l'éditeur a un droit exclusif à la reproduction de l'œuvre qui fait l'objet du contrat (Trib. com. Seine, 10 mai 1912. Ann. 14.2.33.)

droit sur son œuvre ? Non; évidemment, mais cette vente sera très rare et ne se rencontrera que dans le cas où l'auteur abandonnera complètement son œuvre à l'éditeur sans pouvoir le contraindre à la publier, à la maintenir dans son intégralité, ni même à la faire paraître sous sa signature.

Le contrat d'édition est encore distinct du louage, bien qu'on l'y ait quelquefois assimilé. Il ne faut le confondre ni avec le louage de services par l'auteur, ni avec le louage d'ouvrage ou de services par l'éditeur.

L'auteur peut louer ses services à un éditeur qui lui a fait une commande, mais dans ce cas comme dans celui de la vente, l'éditeur pourra ne pas publier l'œuvre commandée, la modifier, la remanier, la publier sous son nom, l'auteur n'ayant plus aucun droit sur son œuvre dès qu'il a reçu une rémunération (1). Au contraire, s'il s'agit d'un contrat d'édition, portant par exemple sur des œuvres futures (2) les obligations des deux parties seront tout à fait différentes. L'auteur, dans ce cas, ne sera même pas forcé de produire son œuvre : mais, s'il la produit, il devra la faire publier par l'éditeur avec qui il a traité (3).

L'éditeur peut aussi louer ses services à l'auteur

1. Voir p. 60.

2. On a mis parfois en doute la validité du contrat portant sur des œuvres futures comme étant fait sous condition potestatives de la part de celui qui s'oblige. Mais tout le monde est d'accord aujourd'hui pour reconnaître que cette condition est simplement et non purement potestative, et que par conséquent, le contrat est valable. Voir p. 200.

3. Cette forme du contrat d'édition est assez souvent em-

qui fera l'avance des frais d'édition, sera propriétaire des exemplaires, pourra les mettre en dépôt et en vente chez qui bon lui semblera. On dit alors que l'auteur est son propre éditeur. Mais à côté de ce cas peu fréquent, il existe des modalités du contrat d'édition qu'on y assimile, quelquefois à tort. Un jeune auteur peu connu trouve difficilement un éditeur qui veuille courir le risque de publier l'œuvre à ses frais. C'est donc souvent lui qui fait l'avance des frais de reproduction, sans que cette modalité change la nature du contrat d'édition, qui conserve ses caractères essentiels, l'éditeur demeurant propriétaire des exemplaires sur lesquels son nom est inscrit, étant seul chargé de la mise en vente et de la publicité, et devant seulement à l'auteur un pourcentage supplémentaire pour lui permettre de récupérer les frais avancés.

Enfin, le contrat d'édition est distinct du mandat et du contrat de société; les différences sont tellement évidentes qu'il est vraiment inutile de les exposer ici.

Ajoutons que si une contestation surgit entre l'auteur et l'éditeur relativement à la nature de la convention qu'il ont conclue, les tribunaux doivent admettre plus facilement qu'il y a contrat d'édition, d'abord parce que ce contrat est plus fréquent que les autres, et ensuite parce qu'il respecte mieux les droits de l'auteur (1).

ployée maintenant, l'éditeur faisant même à l'auteur des avances sur les ouvrages à publier.

1. Dans ce sens, Pouillet, n° 239.

SECTION II

LE CONTRAT D'ÉDITION : SES CARACTÈRES JURIDIQUES,
SON OBJET, SA PREUVE

Le contrat d'édition est un contrat synallagmatique consensuel, commutatif et de caractère mixte, c'est-à-dire à la fois civil et commercial.

Il est synallagmatique puisque les deux parties prennent des obligations réciproques (1) dont l'une est la cause de l'autre.

Il est consensuel puisque la loi n'exige aucune formalité pour sa formation. Dès lors il se forme par le simple échange des consentements. En fait, les parties rédigent souvent un écrit; ce dernier, en effet, s'il n'est pas essentiel, est nécessaire pour prouver l'existence du contrat (2) et ses modalités (3).

Il est commutatif, les parties connaissant, dès la

1. Art. 1102 C. civ. V. Huard fils, n° 31; Lardeur, p. 50.

2. Renouard, t. II. p. 286; Gastambide, n° 90; Rendu et Delorme, n° 783; Blanc, p. 332; Pouillet, n° 281; Trib. corr. Joigny, 14 mars 1861. Ann. 61.165; Cass. crim., 3 mars 1898. Ann. 99.72; Trib. civ. Seine, 3 avril 1903. Ann. 04.188. *Contra*: Brousse, Favard de Langlade, *Rép. v° Prop. littér.* qui estime que l'écrit est exigé par la loi à peine de nullité.

3. En outre, la législation française ne réglementant pas le contrat d'édition, la jurisprudence se trouverait souvent bien embarrassée en dépit des usages pour interpréter une convention dont les parties auraient négligé de définir les modalités. La jurisprudence, depuis qu'elle a distingué le contrat d'édition de la cession, décide que l'ambiguïté du contrat s'interprète en faveur de l'auteur qui ne peut être présumé avoir voulu se dépouiller que de ce qu'il a limitativement énuméré.

formation du contrat, l'étendue de leurs prestations respectives (1).

Il est à titre onéreux, alors même que l'auteur n'a stipulé aucune rémunération, puisque dans ce cas, l'obligation de publier et l'avance des frais constituent une charge suffisante pour l'éditeur (2).

Enfin, il présente un caractère mixte, à la fois civil et commercial : civil à l'égard de l'auteur (3), commercial à l'égard de l'éditeur (4).

1. Certains auteurs ont voulu voir dans le contrat d'édition un contrat aléatoire (Huard, n° 32) en envisageant l'hypothèse particulière où l'auteur cède son droit de publication pour toute la durée de protection, cette durée pouvant varier considérablement suivant la longévité de l'auteur. Cette opinion n'est pas soutenable, puisque le caractère d'un contrat se détermine au moment de sa formation et ne dépend pas d'événements postérieurs. Ajoutons que la question est dépourvue d'intérêt puisque le contrat d'édition, qu'on lui reconnaisse un caractère aléatoire ou commutatif, n'est pas rescindable pour lésion — ce qui est peut être à regretter.

2. Pouillet, n° 255 ; Chartier, p. 408 ; Dupont-Rougier, p. 34 ; Paris, 9 août 1871. Ann. 71.93.

3. Paris, 1^{er} décembre 1809. S. 7.2.115 ; 23 octobre 1834. S.34.2.641 ; 3 février 1836. S. 36.2.125 ; 23 décembre 1840. S.41.2 323 ; 25 avril 1844. D. P. 44.2.165 ; Colmar, 9 décembre 1857. Ann. 58.153 ; Lyon, 17 juin 1874. Ann. 74.317 ; Paris, 2 juillet 1894. Ann. 95.93.

4. L'objet du contrat est un article de commerce, la personne chargée de l'exécution du contrat est un commerçant, le but du contrat est commercial (Dupont-Rougier, p. 35). L'éditeur peut donc être poursuivi devant les tribunaux de commerce tandis que l'auteur ne peut l'être que devant les tribunaux civils. Contre l'auteur, la preuve de contrat ne peut se faire que par les modes de preuve de l'article 1341 tandis que contre l'éditeur, on pourra avoir recours à tous les modes de preuve du droit commercial.

La jurisprudence et la doctrine (1) sont formelles sur ce point.

Quant à l'objet du contrat, ce n'est pas l'œuvre elle-même, c'est-à-dire le manuscrit, la statue, le tableau qu'il s'agit de reproduire, puisque, s'il en était ainsi, l'éditeur n'aurait pas plus de droits que l'acheteur d'un exemplaire, mais le droit exclusif de publication (2).

La preuve du contrat d'édition résulte généralement de la production de l'écrit qui le constate. Mais il peut arriver que le contrat ait été verbal. Comment se prouvera-t-il alors ? Il résulte des observations précédentes que les modes de preuve dont on pourra se servir varieront suivant que la charge de la preuve incombera à l'auteur ou à l'éditeur.

Si c'est l'éditeur qui invoque le contrat, il devra recourir aux modes de preuves de l'article 1341, et à défaut d'un écrit, présenter un commencement de preuve par écrit (3).

Si c'est à l'auteur qu'incombe la charge de la preuve, il pourra, au contraire, se servir de tous les

1. Renouard, t. II, p. 219 ; Nion, p. 339 ; Pouillet, n° 275 ; Lyon-Caen et Renault, t. I, n° 82 ; Lardeur, p. 59.

2. Lardeur, p. 51 ; Dupont Rougier, p. 29.

3. Une simple lettre non datée et signée des initiales de l'auteur suffit à établir le contrat d'édition (Paris, 9 août 1871), Ann. 1871.72.92). Il en est de même de la quittance du prix signée par l'auteur (Trib. Seine, 17 août 1838, *Le Droit*, 31 août), ainsi que du fait pour l'auteur de déposer un ouvrage au nom de l'éditeur, ou de consentir à la réserve du droit de propriété au profit de l'éditeur inscrite en tête de l'ouvrage (Paris, 17 avril 1861. Ann. 61.165).

moyens possibles, puisque l'éditeur est un commerçant.

Pendant quelque temps, on a décidé (1) que la possession du manuscrit par l'éditeur suffisait à prouver le contrat d'édition mais, à présent, doctrine (2) et jurisprudence (3) sont revenues de leur erreur et jugent avec raison que cette possession ne prouve rien en faveur de l'éditeur, puisque le manuscrit peut lui avoir été remis en dépôt — l'auteur le lui ayant confié pour avoir son opinion — ou avoir été dérobé. La solution est semblable lorsqu'il s'agit de clichés ou de plans (4) même lorsqu'ils ont été remis à un éditeur.

Nous savons que la loi du 9 avril 1910 a décidé, contre la jurisprudence dominante (5), que la vente

1. Paris, 13 novembre 1841. S. 44.2.3 ; Bordeaux, 4 mai 1843. Sir. 43.2.481.

2. Accolas, p. 54 ; Appert, note sous S. 94.2.17 ; Aubry et Rau, I, p. 153 ; Huard, n° 53 ; Jaulet, *Protection des œuvres de la pensée*, p. 104 ; Lardeur, p. 115 ; Pardessus, t. II, p. 103 ; Paris, 1^{er} déc. 1876. Ann. 76.361.

3. Trib. Seine, 23 août 1883. *Gaz. Trib.*, 24 août ; 7 juin, 1889. *Le Droit*, 28 juin ; Paris, 4 juillet 1890. S. 94.2.17 ; Paris, 9 juillet 1890, *Le Droit*, 22 juillet ; Paris, 8 mars 1911. D. P. 1913.2.94.

4. Trib. civ. Seine, D. P. 05.2.389.

5. Mais d'accord avec presque tous les auteurs (Gastambide, p. 32 ; Vaunois, p. 289 ; Blanc, p. 264 ; Pouillet, n° 363), avec la plupart des législations étrangères (allemande, autrichienne, belge, italienne, etc...) les vœux de l'Association littéraire et artistique, internationale, une fraction de la jurisprudence, le bon sens et la logique. La jurisprudence actuelle estime que la loi du 9 avril 1910 n'est pas interprétative. Elle n'a donc pas d'effet rétroactif, et les ventes d'objets d'art passées avant la promulgation doivent s'interpréter comme

d'une œuvre d'art n'emportait pas la cession du droit de reproduction. Par conséquent, il n'y a pas de raison de faire de distinction suivant que l'acheteur est un particulier ou un commerçant.

La solution est exactement la même en cas d'œuvre anonyme. L'éditeur en est bien réputé l'auteur, mais seulement dans ses rapports avec les tiers (1). Lorsqu'une contestation s'élève entre lui et l'auteur véritable, et lorsque cet auteur a prouvé sa paternité, l'éditeur doit à son tour prouver contrat d'édition ou cession.

SECTION III

CAPACITÉ REQUISE POUR PASSER UN CONTRAT D'ÉDITION

La capacité requise pour pouvoir exploiter une œuvre littéraire ou artistique est la capacité exigée d'ordinaire pour les actes d'administration.

Il en résulte que, lorsqu'un mineur a exécuté une œuvre et désire la publier — le cas doit d'ailleurs être assez rare — le contrat d'édition ne peut être passé que par son père ou son tuteur (2). Cependant,

comportant cession du droit de reproduction (voir notamment Paris, 2 déc. 1924. D.H. 24.724); une pareille persistance dans l'erreur est admirable.

1. Huard, n° 55 ; Lardeur, p. 117.

2. Le tuteur ne pourra passer de contrat que pour une seule édition (Huard, p. 71 ; Nion, p. 113 et s. ; Renouard, t. II, p. 206).

en vertu du droit moral que possède tout auteur sur son œuvre, le mineur ne pourrait être contraint à l'exploiter contre sa volonté ; nous pensons donc que sa signature devra être exigée pour la validité du contrat. Si, cas plus fréquent, le mineur est seulement héritier du droit d'auteur, alors la signature de son père ou de son tuteur sera seule exigée.

Mais lorsque le mineur sera émancipé, lui seul aura qualité pour passer une convention relative à l'exploitation de ces œuvres (1).

L'interdit légal ou judiciaire doit être traité comme le mineur ; il ne pourra passer seul aucun contrat (2) ; mais aucun contrat ne pourra être passé contrairement à sa volonté. Son tuteur pourra donc continuer les contrats en cours, en passer même de nouveaux pour des œuvres déjà publiées une première fois (3), mais il ne pourra en conclure pour les œuvres encore inédites.

Quant au prodigue, on se demande si l'interven-

1. Pouillet, n° 263, déclare que la signature de cette convention devra être précédée des formalités prescrites par la loi du 27 février 1880 pour l'aliénation des valeurs mobilières appartenant au mineur. Cette opinion provient de ce que l'éminent auteur envisage tous les contrats relatifs à l'exploitation d'une œuvre littéraire ou artistique comme une cession, ce qui est absolument faux. Le contrat d'édition est une manière d'exploiter l'œuvre. Elle n'enlève pas à l'auteur la propriété incorporelle de son ouvrage, pas plus qu'un contrat de bail n'enlève au bailleur la propriété de sa maison. Dans le langage courant, on emploie quelquefois le terme de cessionnaire pour désigner l'éditeur, c'est un abus mais qu'explique l'usage.

2. Paris, 7 août 1837. S. 38.2.268.

3. A moins que l'interdit ne s'y oppose.

tion du conseil judiciaire est nécessaire à la validité du contrat d'édition. Il nous semble que non ; l'exploitation d'une œuvre est un acte d'administration et le prodigue peut valablement administrer seul sa fortune (1).

La seule question vraiment intéressante en cette matière est celle qui a trait à la capacité de la femme mariée (2). Tout le monde est d'accord pour reconnaître que le mari ne peut publier ses œuvres sans son consentement (3). Mais peut-elle passer seule un contrat d'édition ? au contraire, a-t-elle besoin d'être habilitée par son mari ? Si le mari refuse l'autorisation, la femme peut-elle s'adresser à la justice ? Les auteurs sont loin d'être d'accord à cet égard. Certains, comme M. Pouillet (4), montrent une intransigeance farouche. Pour eux, la femme ne peut en aucun cas se passer de l'autorisation de son mari. Celui-ci en tant que gardien de l'honneur du foyer, est seul maître et seul juge de la donner et ne peut la voir suppléer par l'autorisation de la justice (5).

1. Dans ce sens Paris, 22 mars 1864, cité par Pouillet ; Pouillet, n° 266 ; Lardeur, p. 101 ; *contra* : Vaunois, p. 284 ; Nion, p. 123. Voir aussi Besançon, 7 août 1889. D. P. 90.2.64 ; Req., 22 décembre 1891. D. P. 92.1.356.

2. Naturellement la question ne se pose pas pour la femme séparée de corps qui a retrouvé sa pleine capacité.

3. Calmels, p. 416 ; Lardeur, p. 102 ; Pouillet, nos 271 et ss.

4. N° 269 dans le même sens, Demolombe, t. IV, p. 322 ; Lardeur, p. 102 et s. ; Nion, p. 104.

5. Cette prétention est particulièrement inadmissible. En supposant même que l'autorisation du mari soit nécessaire, on ne voit pas pourquoi, à son défaut, celle de la justice ne suf-

Quant à nous, nous estimons que, en aucun cas, la femme n'a besoin de demander l'autorisation de son mari. Il nous semble vraiment inutile d'étendre encore l'incapacité de la femme mariée que la jurisprudence doit s'efforcer de restreindre en attendant l'œuvre du législateur.

La loi du 13 juillet 1907 sur le libre salaire de la femme mariée s'applique à toutes les femmes qui exercent une profession distincte de celle de leur mari, et, par conséquent, ainsi que le disaient eux-mêmes les rapporteurs à la Chambre et au Sénat (1) aux femmes écrivains et artistes (2).

Il est bien certain, l'article 1^{er} de la loi lui en donnant le droit, que la femme mariée qui a déjà publié un ou plusieurs ouvrages peut renouveler un contrat d'édition ou en passer de nouveaux, relativement aux œuvres antérieures à son mariage et même à ses œuvres nouvelles. Il ne s'agit là que d'un acte de pure administration que le mari ne peut critiquer (3) et nous savons d'autre part, que

ferait pas. En droit, l'article 219 du Code civil est absolument général « si le mari refuse d'autoriser sa femme à passer un acte... ». Et en équité, on se trouve devant le dilemme suivant : ou bien le mari a raison et la justice refusera d'habiliter la femme ; ou bien le mari a fait preuve d'un esprit mesquin ou agit dans un but de vexation et on ne voit pas pourquoi il pourrait impunément brimer sa femme.

1. Rapport de M. Guillier, sénateur, du 20 mars 1907. Rapport de M. Violette, député, 28 juin 1907.

2. Notons que, bien antérieurement à cette loi, Blanc, p. 88 et Huard, n° 47 reconnaissaient que la femme séparée de biens n'a aucunement besoin de l'autorisation de son mari.

3. Il ne pourrait d'ailleurs critiquer davantage une cession

le mari ne peut retirer à sa femme l'autorisation d'exercer une profession sous peine de lui faire une injure grave susceptible de servir de base à une action en divorce.

Si le mari craint que la publication décidée par sa femme ne lui cause quelque préjudice, il doit se servir du moyen que lui offre l'article 2 et demander au président du tribunal, statuant par ordonnance de référé, d'empêcher cette mauvaise publication (1). Ainsi se trouvera sauvegardé, en cas de danger réel, l'honneur familial dont le mari est le gardien, au dire des auteurs.

A notre avis, la solution imposée par le texte lorsque la femme exerçait la profession d'écrivain avant son mariage, doit être étendue au cas où la femme ne sent se révéler sa vocation qu'après le mariage. En effet, comment devient-on écrivain, artiste ? Est-ce par le fait de la publication ? Mais non. C'est uniquement parce qu'on a écrit un roman, peint un tableau ou composé une symphonie. Or, le mari, à moins d'user de sa force physique ce qui est un peu invraisemblable à notre époque, et d'ailleurs condamnable, ne peut empêcher sa femme de peindre, ou d'écrire.

même totale du droit d'auteur, l'article 1^{er} de la loi du 13 juillet 1907 portant que la femme « peut sans autorisation de son mari aliéner les biens ainsi acquis » (par son travail).

1. En cas de mauvaise gestion de la femme, ou d'abus il peut même lui faire retirer ses pouvoirs par le tribunal.

La femme mariée peut donc devenir auteur sans l'autorisation de son mari et dès lors, le mari ne peut l'empêcher de publier son œuvre, puisque la passation d'un contrat d'édition n'est qu'un cas d'administration pour lequel la femme qui exerce une profession distincte de celle de son mari, n'a pas besoin d'être habilitée.

Ajoutons que, comme le fait fort bien remarquer M. Vaunois (1) la femme ayant sur les produits de son travail un droit de disposition peut disposer librement, non seulement des sommes que lui rapporte la publication de ses œuvres, mais de ses œuvres elles-mêmes, qui sont bien dans toute l'acception du terme « les produits de son travail ».

Si le mari blâme la publication de l'ouvrage de sa femme mais ne peut obtenir gain de cause devant les tribunaux, il lui restera toujours une ressource : c'est d'interdire la publication de l'œuvre sous son propre nom à lui.

SECTION IV

EFFET DU CONTRAT D'ÉDITION

a) *Obligations de l'auteur*

Les obligations de l'auteur se rattachent à deux chefs principaux : 1^o remise de l'œuvre ; 2^o garantie due à l'éditeur.

Nous allons les étudier successivement.

1. Vaunois. Ann. 09.190.

1^o *Remise de l'œuvre.* — C'est l'obligation essentielle de l'auteur. Après avoir signé le contrat, il doit remettre à l'éditeur les matériaux nécessaires à la reproduction.

Quels sont ces matériaux ? Cela dépend évidemment de la nature de l'œuvre. Si le contrat d'édition porte sur une œuvre littéraire ou musicale, l'auteur sera obligé de remettre à l'éditeur, non pas le manuscrit, mais une copie conforme et lisible (1). Lorsque le contrat porte sur une œuvre artistique, l'auteur sera obligé de mettre à la disposition de l'éditeur son œuvre originale elle-même afin qu'il puisse faire fabriquer le cliché, la planche gravée, le moule, le modèle, etc..., qui lui servira pour le tirage des exemplaires reproduits (2).

On admet généralement que l'éditeur peut conserver le manuscrit (3), non seulement jusqu'à l'expiration du contrat, mais même après. Lorsqu'il s'agit d'une œuvre d'art, l'éditeur ne peut, bien entendu, la conserver plus longtemps qu'il ne lui est

1. Pouillet, nos 290 et 315 *bis*. Il a été jugé que dans le langage de la librairie, le mot « manuscrit » n'est pas synonyme d'autographe, mais désigne simplement une copie conforme. Paris, 29 mars 1878. D. P. 78.2.137. Ajoutons que le manuscrit doit être remis en entier, avant toute publication, même s'il s'agit d'un roman feuilleton (Paris, 5 décembre 1856. Ann. 57.247 ; Trib. com. Seine, 11 octobre 1865. Ann. 66.237).

2. Si l'auteur était, antérieurement au contrat, possesseur de planches, clichés ou moules en bon état, il pourrait se contenter de les remettre à l'éditeur. Cf. art. 10, loi allemande du 19 juin 1901. « L'auteur est tenu de livrer à l'éditeur l'œuvre dans un état approprié à la reproduction. »

3. Pouillet, n° 290.

utile. Mais il est le propriétaire de la composition typographique, de la planche gravée, du cliché, etc..., qu'il a fait faire et il n'a pas à les remettre à l'auteur à la fin du contrat (1) bien que, dès ce moment, il n'ait plus le droit de s'en servir sans commettre le délit de contrefaçon (2).

L'auteur doit fournir les matériaux nécessaires à la reproduction dans le délai fixé par le contrat (3). En pratique, on ne fixe jamais ce délai ; c'est souvent parce que l'éditeur à qui l'œuvre originale a été soumise la garde en sa possession et que, par conséquent, la clause serait sans utilité. Mais on peut concevoir un litige sur ce sujet ; comment les tribunaux le résoudre-ils ? Ils devront tenir compte de l'intention des parties, des circonstances de la cause (4) et des usages. Ils pourront condamner

1. Sauf clause contraire. On stipule souvent qu'à l'expiration du contrat l'éditeur remettra à l'auteur, contre le paiement d'indemnités fixées par expert, les modèles qui ont servi au tirage. Il n'y a jamais de clause semblable dans les contrats ayant pour objet des œuvres littéraires, car elle n'aurait pas d'utilité, la composition typographique n'étant jamais conservée après le tirage des exemplaires, parce qu'elle immobilise un grand nombre de caractères dont l'éditeur a besoin pour la reproduction d'autres ouvrages.

2. Pouillet, n° 353.

3. Le « Memento des règles en usage et points à prévoir dans les rapports entre auteur et éditeur » dû à la collaboration de la Société des gens de lettres et du Syndicat des éditeurs (*Droit d'auteur*, p.88, 1920) conseille de déterminer un délai pour livrer.

4. Par exemple, un contrat d'édition portant sur un livre d'étrennes peut être résilié aux torts de l'auteur qui n'a pas livré le manuscrit à temps pour que l'impression fut terminée au moment du jour de l'an. Paris, 14 février 1908. Ann. 08.264.

l'auteur à livrer son œuvre dans un délai qu'ils fixeront, sous peine de dommages-intérêts (1), ou prononcer la résiliation du contrat.

Il se peut que l'auteur vienne à mourir avant d'avoir remis son œuvre à l'éditeur. Dans ce cas, les héritiers ne peuvent être tenus de la livrer que si elle est terminée. S'il surgit quelque contestation relativement à cet achèvement, les tribunaux devront la trancher en s'inspirant des circonstances de fait qui peuvent démontrer que l'auteur estimait son œuvre au point, tels que : son exposition ou sa lecture ou son exécution devant des amis à qui elle a été présentée comme ayant revêtu sa forme définitive, etc... Mais les juges ne pourront jamais décider par leur examen propre ou par des dires d'experts que l'œuvre était achevée. L'auteur seul pourrait dire si elle le satisfait, si elle correspond à son rêve, et il n'est plus là. Par conséquent, à défaut de circonstances dont les juges pourront inférer que le créateur estimait l'œuvre terminée, les héritiers ne pourront être tenus à livrer l'œuvre qu'ils prétendent inachevée (2). Jamais ils ne pourront être

1. Mais nous estimons qu'ils ne pourraient l'obliger à la livraison sous astreinte (voir p. 110) pas plus qu'ils ne peuvent se faire juges de l'achèvement de l'œuvre. La loi allemande du 19 juin 1901 consacre aussi, à défaut de stipulation du contrat, la fixation du délai par le juge après mise en demeure préalable de l'auteur.

2. Nous nous élevons vigoureusement contre la solution préconisée par M. Pouillet (n° 303) « il est évident, dit-il, que si l'ouvrage est très avancé, si les documents nécessaires à son achèvement existent, sont réunis, s'il ne s'agit plus que de les

obligés de la faire achever par un tiers. Mais l'éditeur aura-t-il droit à des dommages-intérêts en réparation du préjudice qu'il a pu éprouver en faisant des dépenses sans objet ? Cela dépend. Si l'auteur était en faute, parce que les délais de livraison étaient écoulés, parce qu'il avait été mis en demeure de

coordonner, l'éditeur qui peut se reprocher d'avoir imprudemment commencé la publication avant la remise du manuscrit, ne pourra demander la résiliation du contrat ; les héritiers auront le droit de faire compléter le travail par un homme de leur choix. Réciproquement, dans un cas pareil, la résistance ne pourrait venir de la part des héritiers ; ils ne pourraient refuser de fournir les documents existants entre leurs mains ni s'opposer à ce que l'éditeur fasse terminer l'ouvrage ; tout au plus pourraient-ils demander l'insertion d'une note indiquant ce fait de l'achèvement par un tiers ». Il faut avouer que M. Pouillet a une conception bizarre de la composition d'un ouvrage. D'après lui, la recherche des matériaux a seule de de l'importance, leur coordination n'en a aucune ! Notre avis est absolument opposé. La seule chose qui importe dans un ouvrage, ce n'est pas la recherche des matériaux que n'importe quel être à peu près intelligent est capable de faire, mais la méthode suivant laquelle on les ordonne et les solutions que leur rapprochement suggère. Or, cette méthode, ces solutions, diffèrent profondément suivant les auteurs. Supposons que Guizot n'ait pas eu le temps de terminer son histoire de la civilisation et qu'on en ait confié l'achèvement à Michelet. La physionomie de l'œuvre n'eut-elle pas été différente ?

Imagine-t-on un opéra de Massenet continué par Debussy ? Et sans aller jusque-là, comment peut-on supposer que l'œuvre de tel écrivain de talent puisse être achevée sans dommage par le premier venu ? Qu'est-ce que M. Pouillet fait du droit moral de l'auteur et de ses héritiers quand il préconise une telle solution ? Hâtons-nous de signaler qu'il est à peu près seul de son avis ; la jurisprudence est nettement opposée à tout achèvement par un tiers, sauf en cas d'entente entre les héritiers et l'éditeur. Cf. Trib. civ. Seine, 28 août 1868. Ann. 70.306 ; Paris, 20 décembre 1880. Ann. 81.23. Voir aussi Nion, p. 293 ; Chartier, p. 113.

livrer son manuscrit, alors l'éditeur pourra obtenir des dommages-intérêts. Sinon, tant pis pour lui il n'avait qu'à ne pas commencer la publication avant d'avoir le manuscrit entier (1).

L'auteur a le droit et le devoir de corriger les épreuves qui lui sont remises au fur et à mesure de la publication (2). Le nombre des épreuves est fixé par l'usage et l'éditeur ne peut faire faire le tirage définitif qu'après avoir reçu le bon à tirer que l'auteur doit lui délivrer dès qu'il a reçu des épreuves correctes (3).

Une question se pose à ce propos. Le plus souvent, les corrections faites aux épreuves portent sur la forme extérieure ; elles ont pour but d'éliminer les fautes typographiques, les coquilles, l'auteur en profite même quelquefois pour remanier quelques phrases dont la clarté ou l'élégance ne lui paraissent pas suffisantes (4). Mais pourrait-il en altérer l'esprit ou la longueur en y faisant des remaniements plus profonds ? par exemple, en supprimant ou en ajoutant

1. Pouillet, n° 303.

2. L'éditeur est tenu de fournir des épreuves aussi correctes que possible ; si la nécessité de nouvelles épreuves retardait la parution de l'ouvrage et causait ainsi un préjudice à l'auteur, l'éditeur pourrait être condamné à des dommages-intérêts (Trib. com. Tours, 1^{er} août 1890. *La Loi*, 15 septembre).

3. Si une contestation s'élevait à propos de délais de correction, c'est le tribunal qui devrait les fixer en s'inspirant des usages. Mais ce cas se présente rarement, l'auteur étant généralement pressé de voir paraître son œuvre.

4. Il ne paraît pas que l'éditeur puisse s'opposer à ces modifications légères *Contra* : Trib. civ. Seine, 15 juill. 1874. *Ann.* 75.1.84.

des épisodes, en insérant des réflexions d'ordre politique, religieux ou moral qui en modifieraient la portée, ou qui nécessiteraient une nouvelle composition ou une nouvelle gravure. Non, la solution est certaine (1). Editeur et auteur ont conclu un contrat, il doit être respecté. L'auteur ne peut donc exiger que l'éditeur publie sa nouvelle version, pas plus qu'il ne peut empêcher l'éditeur de publier telle quelle celle sur laquelle a porté le contrat. S'il en était autrement, l'auteur aurait vraiment un moyen trop facile de se dégager d'une obligation qui lui paraît trop lourde (2). Il n'a qu'à s'en prendre à lui s'il a livré à l'éditeur un ouvrage dont il n'était pas entièrement satisfait ou si ses idées politiques ou religieuses ont changé depuis lors.

Ajoutons que l'auteur peut, par une stipulation du contrat, confier à l'éditeur la correction des épreuves, ou en charger un tiers à qui il délègue en même temps le soin de faire respecter son droit moral (3).

2° *Garantie due à l'éditeur.* — L'auteur doit garantir à l'éditeur et l'existence du droit de reproduction et son exercice paisible. Il en résulte qu'un droit inexistant (4) ne peut faire l'objet d'un contrat

1. Pouillet, n° 267.

2. Mais si l'ouvrage présentait un caractère illicite, si la publication constituait un délit, l'éditeur ne pourrait en exiger la publication sans modifications, puisque le contrat serait fondé sur une cause illicite (Huard fils, n° 37).

3. Il peut le faire même par testament. Trib. civ. Seine, 12 janvier 1875. Ann. 75.187.

4. Par exemple, parce qu'il serait tombé dans le domaine

d'édition ou plus pratiquement, que l'auteur ne peut céder deux fois le même droit, la deuxième cession n'étant pas valable (1). Il se peut, en effet, qu'un auteur peu scrupuleux ait fait successivement deux contrats d'édition identiques pour le même ouvrage. Quels seront les droits respectifs des deux éditeurs ? Un seul pourra exiger l'exécution du contrat : celui dont le traité est le plus ancien. En effet, quand l'auteur a signé le traité le plus récent, il n'avait plus la disposition de son droit puisqu'il l'avait cédé (2). Mais comment se prouvera cette antériorité ? Notre droit n'impose à l'auteur, comme formalité, aucune publication, lors de la conclusion du contrat d'édition. Une seule solution est donc possible : le deuxième éditeur, étant bien un tiers à l'égard du premier, a le droit d'exiger que l'acte qui lui est opposé ait date certaine, ou pratiquement, qu'il ait été enregistré (3). Si le premier contrat n'avait pas date certaine, c'est le second qui recevrait exé-

public ; l'hypothèse est d'ailleurs toute théorique. Mais l'éditeur pourrait-il demander la résiliation du contrat et l'attribution des dommages-intérêts s'il démontrait que l'auteur apparent n'est pas l'auteur réel de l'ouvrage ? Outre que cette démonstration serait fort difficile à faire, il ne semble pas que l'éditeur ait le droit de la tenter, l'auteur apparent étant aux yeux de la loi le seul auteur de l'ouvrage dont il a assumé la paternité.

1. La question ne se poserait pas si leur objet était différent. Voir *infra*, 184.

2. Renouard, t. II, p. 316.

3. Cass., 27 mars 1835. D. P. 35.1.438 ; Trib. civ. Seine, 23 décembre 1868. Ann. 69.52. S'il en était autrement il serait trop facile à l'auteur d'éluder un premier contrat gênant en antidatant le second.

cution à moins, bien entendu (1), qu'il n'ait été enregistré avant le premier que par suite de la collusion frauduleuse de l'auteur avec le deuxième cessionnaire qui connaissait l'existence d'un autre contrat antérieur.

Mais il ne faut pas oublier que, quand les deux cessionnaires successifs sont commerçants (ce qui est le cas le plus fréquent) tous les moyens sont admis pour arriver à prouver l'antériorité d'un acte.

L'auteur doit en outre garantir à l'éditeur l'exécution paisible du contrat. Par conséquent, s'il a traité pour toute la durée de sa vie ou toute la durée du droit, il ne peut, à aucun moment, concéder à un autre éditeur aucun droit de reproduction. La solution est la même s'il a traité pour tous les genres de reproduction possible (2).

1. Même solution que lorsqu'il s'agit de vente d'immeubles. La première vente bien que non transcrite est opposable au second acquéreur de mauvaise foi qui s'est hâté de transcrire.

2. Même lorsqu'à l'époque de la signature du contrat on ne pouvait prévoir certaines formes de l'édition dont la science a permis ensuite la réalisation. Trib. civ. Seine, 16 juillet 1923 et Paris, 1^{er} mai 1925. D. P. 252-98. « Considérant que, tout d'abord, les appelants prétendent que lorsque les parties ont traité, le phonographe n'ayant pas été inventé, la vulgarisation de l'œuvre musicale par cet instrument n'a pu être envisagée par les contractants et que dès lors les auteurs ont conservé intégralement, n'ayant pu penser à en disposer, les droits attachés de ce chef à leur propriété artistique ; qu'il est exact, en effet, que le phonographe, inventé en 1877, n'a été que plusieurs années après utilisé et répandu dans le public, mais que son invention n'ajoutait rien à ce qui était entre les parties l'objet même de la cession ; qu'elle représentait seulement

Au contraire, si la convention n'a porté que sur une édition, sur un format déterminé, sur une espèce de reproduction à l'exclusion d'autres, l'auteur demeure libre de passer de nouveaux contrats ayant un objet différent. Par exemple, après avoir concédé à un éditeur la reproduction photographique de son œuvre, il peut en autoriser un autre à la reproduire par la gravure ou par le moulage. De même, le musicien qui a confié à un tiers le soin d'éditer un morceau, peut encore céder à un autre commerçant le droit de le reproduire sur des disques de phonographes. Ou encore, un écrivain a autorisé la publication d'une édition de luxe de ses ouvrages ; il conserve le droit d'en faire tirer une édition ordi-

un procédé nouveau pour mettre en valeur cet objet ; que, comme tous les progrès industriels, elle ne pouvait profiter qu'aux cessionnaires ; que, pour cette raison, et contrairement à ce qui a été soutenu par les appelants aucune assimilation ne peut être établie entre la découverte d'un mode nouveau d'utilisation commerciale de l'œuvre recédée, et l'extension du droit de propriété artistique résultant d'une disposition législative qui modifie le droit ancien comme l'a fait la loi du 14 juillet 1866 ;

« Considérant que les contrats litigieux dont l'examen s'impose, sont, avec quelques variantes insignifiantes, conçus, en un sens identique ; que les auteurs y déclarent céder la propriété de leurs œuvres sans restriction ni réserve, que prise à la lettre, cette formule suffirait à légitimer la prétention des éditeurs.

« Considérant que le droit d'édition portant sur les objets multiples constitue une universalité juridique ; que de la part des auteurs représentés au procès par les appelants la cession de cette universalité a été complète et absolue ; qu'à défaut de toute réserve, une telle cession comporte nécessairement le droit de reproduction par tous procédés mécaniques et industriels. »

naire ou populaire. Enfin, c'est un écrivain qui s'est réservé le droit de faire paraître un roman par livraison (1), l'éditeur ne peut l'en empêcher.

On conçoit, que l'étendue de la garantie due par l'auteur puisse varier selon les contrats ; en cas de désaccord ce sera naturellement aux tribunaux à en indiquer souverainement les limites.

Une question nous retiendra cependant. Lorsque l'auteur n'a cédé qu'une édition, il ne peut naturellement contracter une seconde fois avant qu'elle ne soit épuisée (2) à moins qu'un délai n'ait été fixé. Cependant, l'éditeur ne pourrait, par son mauvais vouloir, empêcher indéfiniment l'auteur de passer une autre convention. Si, par négligence ou par fraude, l'éditeur n'a pas fait à l'œuvre la publicité convenable, ou en a élevé sans raison le prix de façon à le rendre prohibitif, l'auteur pourra s'adresser aux tribunaux qui lui rendront l'exercice de son droit (3).

Enfin, l'auteur qui a traité avec un éditeur s'en-

1. Mais il faut qu'il s'agisse bien d'une publication fractionnée. L'auteur ne pourrait faire paraître son roman en entier dans une seule livraison dont il constituerait la majeure partie (Paris, 10 décembre 1908. Ann. 09.124). Cf. Paris, 9 avril 1910. D. P. 1911.2.398. Il faut que les réserves soient claires et explicites autrement, l'auteur serait présumé avoir cédé son droit entier (Paris, 15 décembre 1894. Ann. 95.228 ; Paris, 9 décembre 1905. Ann. 06.177).

2. Cass., 22 février 1847. D. P. 47.1.83 ; Cass., 19 décembre 1893. D. P. 94.1.404 ; Renouard, p. 179 ; Nion, p. 302 ; Pouillet, n° 291.

3. Pouillet, nos 293 et 294 ; Paris, 12 juillet 1862. Ann. 62.314.

gage par là même à ne pas se répéter. C'est non seulement pour lui, une question de délicatesse et d'honnêteté, mais aussi, une obligation juridique (1). Les tribunaux ont en ces matières, un pouvoir souverain d'appréciation ; c'est à eux d'examiner si les ressemblances invoquées ne sont pas insignifiantes ou ne sont pas amenées obligatoirement par le sujet traité (2). Ils ont été souvent jusqu'à décider que l'auteur pouvait être considéré comme un contrefacteur (3).

b) *Obligations de l'éditeur*

Publication de l'œuvre. — Les obligations de l'éditeur sont nombreuses et complexes, mais elles se groupent toutes ou à peu près toutes dans l'obligation, générale de publier.

L'éditeur, dès lors qu'il a conclu le contrat d'édition est engagé ; s'il a fait une mauvaise affaire, s'il

1. Pouillet, n° 306 ; Trib. corr. Seine, 16 janvier 1834. *Gaz. Trib.*, 20 janvier ; Trib. civ. Seine, 17 août 1877. Ann. 77.222 ; Paris, 3 mai 1878. Ann. 78.167 ; Trib. civ. Seine, 9 août 1889 ; Paris, 12 avril 1892 et Cass., 19 décembre 1892. Ann. 95.207 ; Trib. com. Seine, 28 mars 1896. Ann. 99.161 ; Trib. com. Seine, 2 mai 1898. *Gaz. Trib.* 98.11.2.244.

2. Il convient d'accorder à l'auteur une tolérance à cet égard, tolérance qui tient à la nature des choses ; on risquerait d'enchaîner l'art en interdisant au sculpteur ou au peintre la reproduction des mêmes sujets ou des mêmes types alors qu'il en varie l'expression, les attributs ou les formes caractéristiques. Paris, 3 mai 1878. Ann. 78.167 ; cf. Paris, 11 février 1897. Ann. 99.161 et Trib. civ. Seine, 22 mars 1907. *Gaz. Pal.*, 30 avril.

3. Trib. com. Seine, 28 mars 1896. Ann. 99.161.

a signé à la légère, il doit en supporter les conséquences. Il n'avait qu'à s'entourer des garanties nécessaires (1) avant d'accepter d'éditer l'ouvrage qui lui était présenté, mais l'obligation de publier est fondamentale et ne peut être éludée (2). C'est là, nous l'avons vu, la grande différence entre le contrat d'édition et la vente pure et simple du droit de reproduction (3). Alors que l'éditeur qui a acheté le droit de reproduction ou l'œuvre entière, peut ou non la publier, celui qui a conclu un contrat d'édition doit publier, quelques inconvénients que présente pour lui cette publication (4).

1. Un éditeur qui ne s'estime pas suffisamment compétent pour décider seul des mérites et des chances de réussite de l'œuvre, soumise à son appréciation, peut-il s'adresser à un tiers et lui demander son avis? Il nous semble que non, à moins qu'il n'ait obtenu auparavant l'autorisation de l'auteur. Il est en effet à craindre que le tiers choisi, quelque garantie qu'il présente, ne se laisse aller à des indiscrétions qui peuvent compromettre le succès de l'œuvre, ou chose plus grave, permettre la divulgation des idées ou des solutions nouvelles contenues dans l'ouvrage, avant sa publication. On a pourtant jugé que l'éditeur qui, pour apprécier la valeur du manuscrit scientifique qui lui est confié, choisit une personne qualifiée par ses récents travaux, n'encourt aucune responsabilité alors que cette personne n'a commis aucune indiscrétion préjudiciable à l'auteur (Trib. com. Seine, 11 mai 1921. Ann. 1921.262).

2. Renouard, t. II, n° 186 ; Gastambide, p. 137 ; Nion, p. 292 ; Pardessus, n° 260 ; Paris, 5 mai 1897. Ann. 99.175 ; Paris, 3 mars 1920. *Gaz. Pal.*, 22-23 mars 1920.

3. Pouillet, n° 308, confond cession et contrat d'édition et décide que l'obligation de publier ne peut incomber à l'éditeur qu'autant qu'elle est stipulée dans le contrat.

4. Trib. com. Seine, 31 juillet 1862. Ann. 63.109 ; Trib. civ. Seine, 25 février 1863. Ann. 63.110. *Contra* : Paris, 2 décembre 1897. Ann. 99.61. Il s'agissait d'un roman dont la

L'éditeur doit publier l'ouvrage le plus promptement possible. Très souvent, le contrat fixe un délai, passé lequel l'auteur est en droit de demander la résiliation du contrat et l'attribution des dommages-intérêts. Quand aucun délai n'a été imparti, les tribunaux doivent s'en rapporter aux usages (1), à moins que l'actualité de la publication ou l'intention des parties ne permettent de le déterminer d'une autre manière. Généralement, la question ne se pose pas de cette façon. L'éditeur qui a accepté un ouvrage le publie rapidement, mais il se peut que le contrat porte sur plusieurs éditions, ou encore sur une certaine période de temps sans que le nombre d'éditions soit indiqué, ou plus généralement sur toute la durée de protection du droit. Dans ce cas, lorsqu'une édition est épuisée, on peut se demander quel délai sera imposé à l'éditeur pour en tirer une autre. Trop souvent les contrats sont muets à cet égard et pourtant une clause de ce genre serait bien

publication pouvait constituer une diffamation génératrice de dommages-intérêts. De même, l'éditeur, le rédacteur en chef d'un journal, qui ont accepté de publier un roman ou un article, ne peuvent renier leurs engagements (Paris, 6 avril 1861. Ann. 61.286 ; Trib. com. Seine, 30 juillet 1863. Ann. 64.47 ; 12 août 1890. *La Loi*, 29 août ; Paris, 27 décembre 1881. Ann. 82.143 ; Trib. com. Seine, 3 novembre 1881. Ann. 91.2.616. Il est ainsi même si le journal projeté ne paraît pas. Paris, 27 février 1906. Ann. 06.123 ou s'il cesse de paraître (Trib. com. Seine, 7 août 1868. Ann. 68.272 ; 6 octobre 1871 ; Huard et Mack, n° 356).

1. Il y a un « délai loyal » de publication, passé lequel le contrat, à la demande de la partie lésée, doit être résilié, et le manuscrit rendu (Trib. civ. Seine, 4 déc. 1911. Ann. 12.1.99).

nécessaire, l'éditeur pouvant sacrifier l'intérêt de l'auteur au sien propre. Il nous semble que la résiliation du contrat peut être demandée par l'auteur un mois après une mise en demeure restée infructueuse lorsque l'œuvre est demeurée inexploitée pendant un certain temps (1).

Comment l'éditeur doit-il publier l'œuvre, sous quelle forme ? le contrat est généralement muet sur ce point ou stipule que l'éditeur peut publier sous la forme qui lui plaira, mais si l'auteur avait fait insérer une clause restrictive dans le contrat, elle s'imposerait naturellement à l'éditeur qui ne pourrait modifier le format indiqué.

L'éditeur doit publier l'ouvrage sous le nom de l'auteur, et avec le titre qu'il lui a donné. L'écrivain ou l'artiste ont en effet le droit d'exiger que leur enfant porte leur nom : c'est une de leurs prérogatives essentielles que la jurisprudence a toujours consacrée (2). Mais l'auteur ne peut exiger que l'é-

1. Certains contrats contiennent cette clause. On a jugé en matière d'œuvres artistiques que le tribunal pouvait fixer un délai passé lequel l'éditeur qui n'a pas repris la publication serait tenu de restituer les modèles. Trib. civ. Seine, 11 juillet 1890. *Le Droit*, 20 août. En matière d'édition d'œuvres d'art, le tribunal civil de la Seine a jugé que l'éditeur devait assurer la continuité des reproductions en vue de la vente (10 juillet 1890, *Le Droit*, 20 août).

2. Même lorsqu'elle confond contrat d'édition et cession, parce que la notion jurisprudentielle du droit moral de l'auteur est beaucoup plus nette que sa notion du contrat d'édition. Dans ce sens : Pouillet, n^{os} 316 et 362 ; Trib. civ. Seine. 24 février 1888. Ann. 90.185 ; Paris, 25 janvier 1889. Ann. 90.187 ; Trib. civ. Seine, 29 décembre 1896. Ann. 97.126.

diteur fasse suivre son nom de titres et qualités qu'il a acquis par la suite (1). Remarquons d'ailleurs qu'un éditeur refusera rarement l'inscription de ces titres et qualités, les mentions de « l'Académie Française », de « l'Institut », « Prix Goncourt », etc..., ne pouvant que contribuer au succès du livre et en faisant quelque fois même le seul mérite. Plus souvent l'auteur sera obligé d'interdire des additions sur la couverture d'une œuvre de jeunesse (2), il en a le droit. Mais il ne peut priver l'éditeur du bénéfice de son nom sur lequel ce commerçant a pu légitimement compter pour l'écoulement des exemplaires et en considération duquel il a peut-être traité (3). A l'inverse, l'éditeur est-il tenu d'apposer le nom de sa firme sur les exemplaires mis en vente. La loi du 19 mai 1925 lui en fait une obligation pour tous les ouvrages soumis au dépôt légal (4).

L'éditeur ne peut modifier l'ouvrage qu'il s'est engagé à publier. Il doit le publier dans son intégralité, sans rien supprimer, ni ajouter; sans y faire

Lorsque l'œuvre a été faite en collaboration, l'éditeur ne peut supprimer le nom d'un des co-auteurs, c'est l'évidence même. Trib. com. Seine, 27 janvier 1847 ; 21 mai 1847 ; Paris, 6 janvier 1853 ; Blanc, p. 103. Voir p. 102 (droit moral) et p. 366 (usurpation du nom).

1. Paris, 12 mars 1910. Ann. 10.213.

2. Pouillet, n° 316 *ter*.

3. Paris, 26 novembre 1867. Ann. 67.402 ; Trib. Seine, 2 juin 1904. *Gaz. Trib.*, 25 août ; Trib. com. Seine, 12 juillet 1923. *Gaz. Pal.*, 31 juillet.

4. Auparavant on avait jugé que l'éditeur n'était pas tenu de mettre son nom sur l'ouvrage, bien que ce fut l'usage (Trib. com. Seine, 28 décembre 1905. *La Loi*, 4 février 1906.

aucun changement, même léger, aucune rectification, même juste, ou bien fondée, à moins d'avoir obtenu l'autorisation de l'auteur (1). Remarquons d'ailleurs qu'en matière de librairie les usages constants s'opposent à ce qu'une portion quelconque de l'ouvrage soit mise sous presse sans que l'éditeur ait obtenu auparavant le bon à tirer (2).

Cependant il peut arriver que l'obstination de l'auteur à refuser quelque changement à son œuvre cause un grave préjudice à l'éditeur. Peu importe. L'engagement pris, il faut le tenir. N'y a-t-il pourtant pas des cas où l'éditeur pourrait exiger de l'auteur des modifications devenues essentielles ? Par exemple, c'est un ouvrage scientifique qu'il est

1. Renouard, t. II, p. 331 ; Nion, p. 298 ; Calmels, p. 400 ; Pouillet, n° 363. Remarquons qu'en cas de cession, et à moins qu'il ne s'agisse d'une vente pure et simple de toute la propriété littéraire ou artistique, la solution serait exactement la même. Trib. civ. Seine, 17 août 1814. Cité par Pouillet, p. 363 ; Trib. com. Seine, 29 décembre 1842 ; Blanc, p. 100 ; Trib. com. Seine, 16 septembre 1858. Ann. 58.464 ; Paris, 11 avril 1856. Ann. 56.115 ; Paris, 5 juillet 1859. Ann. 60.205 ; Trib. com. Seine, 29 novembre 1862. Ann. 64.76 ; Bordeaux, 24 août 1863. Ann. 63.348 ; Cass., 21 août 1867. Ann. 67.310 ; Trib. civ. Seine, 19 décembre 1894. Ann. 98.34 ; Trib. com. Seine, 24 avril 1893. Ann. 99.179 ; Trib. civ. Seine, 7 avril 1894. Ann. 94.165 ; Trib. civ. Seine, 16 décembre 1899. Ann. 00.361 ; Trib. civ. Seine, 29 décembre 1896. Ann. 97.126 ; Trib. civ. Seine, 29 octobre 1894. Ann. 95.252 ; Trib. civ. Seine, 2 juin 1904. *Gaz. Trib.*, 25 août ; Trib. civ. Seine, 17 décembre 1906. *La Loi*, 30 mai 1907 ; Trib. civ. Seine, 15 février 1922. Ann. 1922.322. Lorsque l'œuvre a été écrite en collaboration, il faut l'autorisation de tous les collaborateurs. Trib. com. Seine, 9 mai 1708. Ann. 71.99.

2. Trib. com. Seine, 29 décembre 1842, cité par Blanc, p. 100 ; Trib. com. Seine, 29 décembre 1862. Ann. 64.76.

nécessaire de mettre à jour, c'est un manuel scolaire qui a besoin par suite de guerre ou d'événements politiques d'être légèrement rectifié. Il nous semble que, dans des espèces semblables, l'éditeur pourrait s'adresser aux tribunaux pour se faire autoriser à apporter à l'ouvrage les changements nécessaires (1). Mais il fera bien de prendre cette précaution, car s'il la négligeait, il pourrait se voir condamner à des dommages-intérêts envers l'auteur, dont l'interdiction aurait été méprisée. De toutes façons, l'éditeur ne pourra jamais attribuer à l'auteur des modifications qui ne sont pas de lui (2), il devra toujours différencier les passages ajoutés du texte primitif, soit en se servant de caractères différents, soit en les marquant d'un astérisque, soit en indiquant en note le véritable auteur (3).

La solution est exactement la même lorsque l'auteur est mort ; l'éditeur devra se faire autoriser par

1. La jurisprudence admet parfois que l'éditeur d'une collection de manuels scolaires peut les faire remettre à jour (Paris, 12 janvier 1848. D. P. 48.2.53 ; Trib. com. Marseille, 19 décembre 1902. *Gaz. Trib.*, 8 avril 1903). De même l'auteur qui compose un article pour un recueil encyclopédique se soumet, sans convention spéciale, au contrôle du directeur du recueil (Paris, 20 déc. 1853 ; Blanc, p. 100). Les tribunaux devront d'ailleurs agir avec précaution et ne permettre que les modifications absolument indispensables.

2. Trib. civ. Seine, 15 avril 1853. Ann. 65.47 ; Paris, 27 décembre 1866. Ann. 66.361.

3. L'éditeur ne peut ajouter aucune note ni aucun commentaire pour apprécier l'œuvre, ni pour signaler certains dissentiments entre l'auteur et lui.

ses héritiers à apporter les changements indispensables imposés par les événements (1).

L'auteur ou ses héritiers auront donc le droit de poursuivre l'éditeur qui, sans autorisation, aura modifié l'œuvre qu'il doit publier ; ils pourront le contraindre à retirer de la circulation les exemplaires incorrects et à en publier d'autres rectifiés ; ils pourront en outre, s'ils justifient d'un préjudice (2), obtenir des dommages-intérêts.

Une fois l'œuvre éditée, l'éditeur doit la mettre en vente et lui faire la réclame nécessaire (3). Sauf convention contraire, l'éditeur n'est tenu que de faire la publicité dont il entoure normalement les œuvres qu'on lui confie. C'est lui qui fixe le prix de vente des exemplaires lorsqu'il n'y a rien de stipulé à cet égard dans le traité (4).

L'auteur peut d'ailleurs surveiller la publication de son ouvrage et exiger que l'éditeur fasse le nécessaire pour la répandre (5).

1. Huard fils, n° 59 ; Pouillet n° 37 ; *contra* : Renouard, t. II, n° 192.

2. Sans l'existence de ce préjudice, les auteurs ne peuvent réclamer de dommages-intérêts. Trib. civ. Seine, 27 juillet 1860. Ann. 61.23 ; Paris, 16 mars 1863. Ann. 63.333 ; Pouillet, n° 332.

3. En matière d'éditions d'œuvres d'art il a été jugé que l'éditeur devait exposer l'œuvre dans son magasin (Trib. civ. Seine, 2 janvier 1911. Ann. 12.1.45).

4. Memento, art. 7. Cf. art. 12, projet du Congrès de Milan. Dans ce sens : Pouillet, n° 350 *bis* ; Paris, 30 décembre 1834. *Gaz. Trib.*, 31 décembre ; Paris, 9 août 1871. Ann. 71.93.

5. Le tribunal peut rechercher si l'éditeur ne s'est pas conformé aux usages et a commis quelque négligence (Trib. com.

Lorsque le contrat d'édition est conclu pour un temps déterminé, il est bon de prévoir les conditions dans lesquelles seront liquidés les stocks invendus à l'expiration du traité (1), la jurisprudence estimant que l'éditeur peut décider seul la liquidation de ses éditions d'invendus au rabais, en solde ou de n'importe quelle autre manière, sous la seule condition qu'il n'agisse que dans la mesure de son intérêt et non pas dans un but de vexation à l'égard de l'auteur (2).

Nous avons vu que l'auteur doit garantir à l'éditeur l'existence et la jouissance paisible du droit dont il lui a confié l'exploitation. Cette garantie est-elle réciproque ?

L'éditeur doit-il s'abstenir de publier une œuvre analogue à celle de l'auteur ? Certains auteurs l'ont

Seine, 4 juin 1896. Ann. 97.349 ; Trib. civ. Seine, 3 avril 1903. Ann. 1904.190 et 18 mai 1920. *Gaz. Pal.*, 24 juin 1920. Nous savons que l'auteur peut charger un tiers de cette surveillance. (Voir notamment : Paris, 10 décembre 1850. D. P. 51.2.1. Amiens, 16 novembre 1852. D. P. 54.2.255). Il a été jugé (Trib. civ. Seine, 5 janvier 1921. Ann. 1922.180) que l'éditeur d'une œuvre en bronze doit exposer dans ses magasins un exemplaire de l'œuvre et ne peut se contenter de montrer aux clients une reproduction photographique. L'éditeur peut être obligé de rendre des comptes. Trib. civ. Seine, 18 mai 1920. *Gaz. Pal.*, 24 juin.

1. Le memento (art. 10), conseille à l'auteur de prévoir la faculté de racheter, en cas de mévente, les exemplaires en magasin.

2. Trib. civ. Seine, 9 décembre 1895. Ann. 96.84 ; 3 avril 1903. Ann. 1904.188. Mais il vient d'être jugé qu'un éditeur n'a pas le droit d'envoyer au pilon les invendus (Trib. Seine, décembre 1925).

pensé (1). Il nous semble, quant à nous, qu'il est impossible de donner une solution uniforme (2). En pratique, et sauf lorsqu'il s'agit de collections d'allure très technique, aucun éditeur ne se croit obligé, parce qu'il a accepté la publication d'un certain ouvrage, de refuser désormais de publier des œuvres analogues (3). Cependant, si l'éditeur négligeait une œuvre pour en favoriser une autre, alors, l'auteur pourrait se plaindre à juste titre, tous les contrats étant de bonne foi.

Enfin, une dernière question se présente, l'éditeur peut-il se substituer un tiers pour l'exécution de son contrat ? Nous estimons qu'en général, et sauf convention spéciale, l'auteur traite non pas *intuitu personae* (4), mais *intuitu domi* (5) ; non pas en considération de la personne de l'éditeur, mais en

1. Rendu et Delorme, n° 801.

2. Cf. Pouillet, n° 351.

3. Certaines maisons se sont même spécialisées et publient sur le même sujet des œuvres d'auteurs différents, sans qu'aucun l'ait jamais trouvé mauvais.

4. En conséquence, la mort de l'éditeur ne rompt pas le contrat. Huard fils, n° 106 ; Rendu et Delorme, t. II, n° 794 ; Renouard, t. II, n° 184 ; Pouillet n° 347.

5. Rendu et Delorme, p. 974 ; G. Huard, t. I, p. 134 ; G. Harmand, p. 10 ; Lardeur, p. 212 ; Appert, note sous Paris, 20 avril 1894 (Sir. 95.2.41) ; Chartier, p. 130 ; Paris, 16 janvier 1896. Ann. 96.53. Les décisions qui ont admis que le contrat était conclu *intuitu personae*, sont des décisions d'espèce où les juges ont cru reconnaître dans les circonstances de la cause, l'intention des parties de résilier le contrat à la mort de l'éditeur. Voir notamment : Paris, 20 avril 1894 (Ann. 95.234) qui décide que le contrat passé entre l'auteur et l'éditeur a un caractère personnel ou impersonnel suivant les termes dans lesquels il est conçu et les circonstances dans lesquelles il est intervenu.

considération de la maison. Il en résulte qu'un éditeur ne pourrait valablement céder à un tiers l'exploitation d'une œuvre en particulier (1), mais qu'il peut céder sa maison sans que l'auteur ait le droit de réclamer la résiliation du contrat (2).

SECTION V

MODALITÉS DIVERSES QUI PEUVENT AFFECTER LE CONTRAT D'ÉDITION

Nous venons de voir les caractères et les effets généraux du contrat d'édition. Nous allons maintenant examiner, non pas toutes les modalités qui peuvent affecter le contrat d'édition — elles varient à l'infini — mais les principales modalités dont se servent les parties pour modifier le contrat, quant à l'étendue, quant à la durée, ou quant à la rémunération de l'auteur.

a) *Etendue du contrat d'édition*

Le contrat d'édition peut porter soit sur les différentes façons de reproduire l'œuvre, — c'est le cas le

1. *Contra* : Trib. civ. Seine, 27 mai 1887. *Gaz. Trib.* 87.2.33. Mais un arrêt de la Cour de Paris du 1^{er} février 1907 (*Ann.* 08.217) a résilié le contrat d'édition aux torts de l'éditeur qui, changeant de commerce, avait vendu ses modèles aux enchères.

2. *Contra* : Trib. civ. Seine, 5 février 1906. *Ann.* 06.199. La faillite de l'éditeur avant la publication rompt le contrat. *Trib. com. Seine*, 14 novembre 1880. *La Loi*, 13 décembre ; Renouard, t. II, n° 184 ; Darras, *le Droit d'auteur*, 1893.9 ; Lardeur, p. 212 ; Rendu et Delorme, n° 794.

plus fréquent — soit sur un mode de reproduction particulier.

Par exemple, l'auteur traite pour une édition de luxe et se réserve le droit de publier une édition ordinaire ; ou encore, il contracte pour la reproduction photographique et exclut la reproduction par la gravure, etc...

Nous avons déjà vu (1) qu'au cas où le contrat d'édition est conclu en termes généraux, l'auteur est présumé avoir confié à l'éditeur le droit de reproduire l'œuvre par tous les moyens et procédés connus et à découvrir (2).

Mais quelque généraux que soient les termes du contrat, l'auteur, en le signant, conserve le droit exclusif d'autoriser les traductions, arrangements ou adaptations de son œuvre (3).

b) *Durée du contrat d'édition*

Le contrat d'édition peut-être conclu soit pour toute la durée du droit — c'est le cas le plus fréquent — soit pour une période déterminée, soit pour une édition seulement.

Lorsque le contrat est conclu pour toute la durée

1. P. 183'note 2.

2. On s'est demandé si l'auteur conservait le droit de confier à un autre éditeur la publication de l'ouvrage dans le recueil de ses œuvres complètes. La solution ne peut être que négative (Pouillet, n° 299 ; Paris, 6 mai 1854, cité par Blanc, p. 107) sauf dérogations autorisées par les usages (Trib. com. Seine, 24 février 1847. D. P. 47.3.69) ou le contrat.

3. Paris, 13 mai 1887. Ann. 1887.311.

du droit, un seul problème se pose : l'éditeur profitera-t-il des lois nouvelles, postérieures au contrat qui viendront prolonger les délais de protection ? Nous avons vu (1) que la jurisprudence attribue aux héritiers, et non pas au cessionnaire le bénéfice de la prorogation. Mais, en pratique, les éditeurs bien informés ne manquent pas de stipuler que le droit leur est cédé pour toute la durée de protection telle qu'elle peut résulter, non seulement des lois actuelles, mais de toutes les lois nouvelles susceptibles de l'augmenter.

Lorsque le contrat est conclu pour un temps déterminé, il se termine par l'expiration du temps fixé, quelque soit le nombre d'éditions fait auparavant. Mais il arrive quelquefois que les parties stipulent que le contrat pourra se prolonger au-delà du temps fixé, chacune d'elle se réservant d'y mettre fin en prévenant six mois à l'avance. Cette clause est parfaitement valable, et l'éditeur ne peut réimprimer l'ouvrage pour lequel l'auteur a usé de ce délai de préavis (2). Cependant lorsque le contrat d'édition porte sur les œuvres que l'auteur fera pendant un certain délai, des arrêts décident que l'auteur ne reprend sa liberté que pour les ouvrages qu'il publiera par la suite (3).

1. P. 150.

2. Trib. com. Seine, 19 janvier 1921, cité par Chartier, p. 129.

3. L'éditeur conservant le droit exclusif de reproduire les ouvrages parus pendant le délai fixé. Paris, 16 février 1912. Ann. 13.155.

Il arrive quelquefois que le contrat soit absolument muet quant à sa durée. Dans ce cas, la doctrine (1) et la jurisprudence (2) sont d'accord — tout au moins lorsqu'il s'agit d'œuvres littéraires — pour décider que sa portée, loin d'être illimitée dans le temps, doit être restreinte à une édition. Il n'y a pas de raison, à notre avis, pour ne pas étendre cette solution à l'édition des œuvres musicales (3) et artistiques. L'éditeur est, par définition même, un homme averti ; les auteurs sont trop souvent peu au courant des affaires ou de la jurisprudence ; il convient de les protéger.

Lorsque le contrat n'est conclu que pour une édition, il est bien rare qu'il ne spécifie pas le nombre d'exemplaires que l'éditeur pourra tirer (4), cependant, si cette mention faisait défaut, les tribunaux devraient s'en référer aux usages.

1. Renouard, t. II, p. 280 ; Huard fils, n° 65.

2. Trib. civ. Seine, 25 mars 1889. *Gaz. Trib.*, 9 mai ; Paris, 25 février 1902. D. P. 1904.2.111. ; Trib. civ. Seine, 3 avril 1903. Ann. 04.188. Cf. loi allemande du 19 juin 1901, art. 5.

3. Dans ce sens : Chartier, p. 128. Les usages du commerce de la musique sont, paraît-il, contraires à la solution que nous préconisons. Cela peut provenir de ce que, en matière musicale où il n'y a pas de composition typographique, mais bien gravure de planches, la jurisprudence considère comme constituant une seule édition les tirages successifs que l'on peut faire sur la planche gravée jusqu'au moment où elle est usée (Trib. corr. Seine, 16 décembre 1857. Ann. 57.463.

4. La plupart des législations étrangères précisent le nombre d'exemplaires que doit comprendre chaque édition (lois allemande du 19 juin 1901, danoise du 19 décembre 1902, art. 9, norvégienne du 4 juillet 1893, art. 9 ; suédoise du 10 août 1877, art. 6).

En général le contrat prévoit qu'un certain nombre d'exemplaires seront remis à l'auteur. Mais en l'absence de cette clause l'éditeur n'est pas obligé de les offrir (1). Ajoutons qu'en pratique l'auteur accorde toujours à l'éditeur le droit de tirer un certain nombre d'exemplaires appelés mains de passe en sus du nombre fixé. Les mains de passe sur lesquels l'auteur ne perçoit aucune rémunération ont pour but de remplacer les exemplaires abîmés au cours d'impression ou de brochage, ou ceux remis aux critiques (2).

L'auteur a naturellement le droit de contrôler les tirages et, par conséquent, d'exiger des justifications (3). On se rend compte que, pratiquement, ce droit de contrôle est le plus souvent illusoire.

Enfin, et c'est le dernier cas à envisager, le contrat d'édition peut porter sur des œuvres futures c'est-à-dire sur des œuvres que l'auteur composera dans l'avenir. On a quelquefois mis en doute la validité

1. Paris, 18 juin 1883. Ann. 85.295.

2. Si l'éditeur n'use pas des mains de passe il ne peut prétendre avoir droit à un certain nombre d'exemplaires gratuits (Paris, 26 janvier 1893. *Le Droit*, 31 mars. Cf. Trib. civ. Seine, 1^{er} septembre 1893. Ann. 97.349).

3. Trib. civ. Seine, 3 avril 1903. Ann. 04.190 ; Trib. com. Seine, 4 juin 1896. Ann. 97.349 ; Lardeur, p. 74 ; Huard, fils n° 102. Le fait par les éditeurs d'altérer sciemment et dans le but de frauder les auteurs les énonciations de leur grand livre constitue le crime de faux (Paris, 7 avril 1892 ; Cass., 4 février 1893. Ann. 95.217). Mais si l'éditeur tire plus d'exemplaires qu'il n'a été convenu, l'auteur ne peut le poursuivre pour détournement ou abus de confiance (Trib. civ. Seine, 16 février 1892 ; Paris, 7 avril 1892. Ann. 95.218).

de ce contrat, mais à tort. Certes, il est fort dangereux pour les jeunes auteurs qui, pour un prix minime, peuvent aliéner leur liberté, pour un temps souvent fort long. Mais en l'absence de toute disposition précise de la loi, force est bien aux tribunaux de valider de semblables conventions (1) qui ne sont pas faites, comme certains l'ont prétendu, sous condition purement potestative, mais seulement sous condition simplement potestative (2). La jurisprudence la plus récente admet cette forme du contrat d'édition (3).

c) *Modalités pécuniaires du contrat d'édition.*

La stipulation du prix n'est pas un des éléments essentiels du contrat d'édition. Mais on la trouve néanmoins dans presque tous les contrats.

Parmi les multiples combinaisons possibles, nous étudierons seulement ici les trois principales.

1° *Avance des frais par l'auteur.* — Il arrive parfois, lorsque l'auteur est jeune et peu connu, ou lorsque l'ouvrage présenté a un caractère technique très prononcé, ou encore lorsque le succès semble

1. Ajoutons que ces conventions sont une des formes les plus modernes du contrat d'édition. De grandes maisons les appliquent presque exclusivement, mais seulement aux auteurs à succès.

2. Huard fils, n° 38. Voir aussi Vaunois. Ann. 1900.57 ; Darras, *Droit d'auteur*, 97.128 ; Pouillet, nos 253 et 305.

3. Trib. civ. Seine, 10 mai 1870. Ann. 70.204 ; 29 juillet 1892. Ann. 93.123 ; Paris, 22 juillet 1908. Ann. 09.201 ; Trib. civ. Seine, 23 juin 1910 et Paris, 16 février 1912. Ann. 13.155 ; Paris, 6 nov. 1913. Ann. 1913.238 ; Trib. civ. Seine, 2 février 1926 ; *contra* : Paris, 31 janvier 1854. Sir. 54.2.734 ; Trib. civ. Seine, 6 décembre 1861. Ann. 61.430.

peu probable, que l'éditeur ne veuille pas faire l'avance des frais. Dans ce cas, c'est l'auteur qui les prend à sa charge. Il se rembourse au fur et à mesure de la vente de l'ouvrage, par un prélèvement sur le prix de chaque exemplaire.

Mais, en pratique, beaucoup de contrats d'édition comportant l'avance des frais par l'auteur ne lui attribuent aucun moyen de les récupérer.

2° *Contrat forfaitaire*. — Dans un grand nombre de cas, lorsque l'auteur est déjà connu, ou que l'éditeur a confiance dans le succès de l'ouvrage, il prend à sa charge les frais de publication mais conserve aussi tous les profits contre une somme fixée à forfait, payable, soit en une seule fois, soit par fractions, au fur et à mesure des rééditions.

C'est un mode de rémunération fréquent, bien qu'une des parties fasse toujours un marché de dupe. C'est tantôt l'éditeur qui peut ne jamais récupérer les sommes avancées, si l'œuvre ne connaît pas le succès ; c'est le plus souvent l'auteur qui vit dans la gêne, tandis que l'éditeur retire des sommes considérables de l'exploitation de l'ouvrage qu'il a payé un prix généralement peu élevé.

3° *Système des royalties*. — C'est évidemment le meilleur système, le plus efficace. L'auteur touche une certaine rémunération par exemplaire vendu, rémunération consistant dans un pourcentage, plus ou moins élevé, du prix de vente. De cette manière, l'éditeur ne court pas le risque d'être obligé de payer une somme qui peut être considérable, s'il a traité

avec un auteur réputé pour une œuvre qui, contre toute prévision, n'a eu aucun succès, et l'auteur n'est pas obligé de se contenter de la gloire qui ne nourrit pas, alors que l'éditeur s'enrichit à ses dépens.

La pratique des royalties se généralise de plus en plus (1).

Malheureusement, pour qu'elle soit efficace, il faudrait aux auteurs un moyen sérieux de contrôler le tirage : par exemple une estampille apposée sur chaque exemplaire par un agent de la Société des gens de lettres ou de la Société des auteurs (2) ; les exemplaires qui ne porteraient pas cette estampille seraient réputés contrefaits. Jusqu'ici les auteurs ne peuvent guère que se fier à l'honnêteté de la maison avec laquelle ils traitent.

* * *

On peut maintenant se rendre compte, par ces quelques observations, de l'avantage que présente-

1. Elle a d'ailleurs été préconisée aux différents Congrès de l'Association littéraire et artistique internationale. Cf. Mack, *Droit d'auteur*, 1896, p. 140. « Dans tous les cas où une œuvre aura été cédée par l'auteur ou ses héritiers, le cessionnaire restera tenu à toute époque et nonobstant toute stipulation contraire, de verser au profit de qui de droit, c'est-à-dire de l'auteur ou de ses héritiers, dans la caisse de la Société qui aura reçu de l'auteur ou qui tiendra de la loi les pouvoirs nécessaires pour exiger le versement, le dixième au moins des produits nets tirés par lui de l'œuvre aliénée. »

2. Chartier, p. 140. Remarquons que les artistes sont beaucoup moins bien armés que les écrivains ou les musiciens, puisqu'ils n'ont aucune organisation susceptible de rivaliser avec la Société des Gens de lettres, la Société des auteurs dramatiques, ou la Société des compositeurs de musique.

rait l'intervention législative en matière de contrats d'édition. Que de points obscurs ou imprécis sont livrés à l'appréciation des juges ! Et malheureusement, la jurisprudence, encore imbue des anciens principes qui ne voyaient dans les conventions entre auteurs et éditeurs que des cessions, c'est-à-dire des ventes, alors qu'elles en sont tout à fait distinctes, n'est pas encore arrivée à construire une théorie très nette du contrat d'édition, fondée sur les usages et les nécessités de la pratique. Une loi est absolument indispensable, qui précisera les conditions du contrat d'édition, déterminera nettement les obligations des uns et des autres, et protégera les jeunes auteurs inexpérimentés contre les éditeurs. Naturellement, les contractants seraient toujours libres d'écarter les prescriptions qui leur déplairaient ou les gêneraient, sauf toutefois les prescriptions destinées à protéger les auteurs, par des clauses formelles de leur traité, puisque le principe de la liberté des conventions fait de toutes les lois sur les obligations des lois supplétives ou interprétatives. Mais en cas de silence du contrat, ou d'imprécision dans son texte, les tribunaux trouveraient dans la loi un guide sûr qui les garantirait des erreurs d'appréciation dans lesquelles ils tombent quelquefois et que ne peuvent remplacer les contrats-types élaborés par les sociétés d'auteurs et d'éditeurs.

SECTION VI

LA SOCIÉTÉ DES GENS DE LETTRES (1)

La Société des gens de lettres a été fondée en 1838 (2). Ses débuts furent difficiles. Aujourd'hui elle a une puissance considérable (3) et groupe l'immense majorité des écrivains français.

Elle a pour but (4) :

1° « De propager et de défendre en France et à l'Etranger la langue et la pensée française.

2° « De protéger les intérêts moraux et de faire valoir en commun les droits de tous ses membres.

3° « De procurer aux gens de lettres les avantages qui doivent résulter de leurs travaux, et de prêter, dans les conditions prévues au règlement, tant en France qu'à l'Etranger, aide et assistance à ses membres, notamment en ce qui concerne les productions, la reproduction, la traduction de leurs œuvres littéraires, et les adaptations diverses qui

1. Voir Barbier, *Nature juridique de la Société des Gens de lettres*. Thèse Paris, 1899.

2. Ce fut Louis Desnoyers qui eut le premier, en 1837, l'idée de fonder une association professionnelle des gens de lettres pour tenter de mettre un terme aux pratiques des journaux qui, à cette époque, reproduisaient les œuvres des écrivains sans s'assurer de leur autorisation et sans leur accorder une rétribution. La Société des Gens de lettres fut définitivement constituée le 28 avril 1838.

3. Elle a obtenu la reconnaissance d'utilité publique en décembre 1891.

4. Art. 1^{er} des statuts, texte révisé le 21 mars 1915.

peuvent en être faites par films cinématographiques ou tous autres moyens.

4° « De distribuer des secours et pensions aux sociétaires dans les conditions prévues par les statuts et le règlement. Cette assistance pourra être étendue aux veuves de sociétaires. »

La Société groupe :

1° Des adhérents ;

2° Des sociétaires (1).

Il faut avoir été adhérent pendant un certain temps avant d'être sociétaire.

Les adhérents et les sociétaires donnent à la Société pouvoir de percevoir, en leur lieu et place, leurs droits de reproduction et d'adaptation.

La Société est administrée par un comité de vingt-quatre membres français, élus pour trois ans en assemblée générale (2). Ce comité est représenté par un délégué général chargé d'en exécuter les décisions. Ce délégué général peut ne pas être sociétaire. Il tient la comptabilité de la Société sous le contrôle du comité, effectue les recettes et ordonnance les dépenses, organise les bureaux et nomme le personnel.

Les ressources de la Société se composent (3) :

1° Des intérêts des capitaux ;

1. Après le décès d'un sociétaire, ses héritiers, donataires ou légataires peuvent s'adresser à la Société, soit pour liquider ses droits d'auteur, soit pour autoriser la reproduction des œuvres du défunt.

2. Article 5 des statuts.

3. Article 62 du règlement.

- 2° Du produit des apports sociaux en espèces ;
- 3° Des prélèvements faits sur les droits perçus ;
- 4° Des cotisations des sociétaires ;
- 5° Des dons et legs ;
- 6° Des amendes.

La Société est ainsi parvenue à amasser une fortune considérable, ce qui lui a permis d'organiser le « Crédit littéraire » (qui a pour objet de fournir des avances aux sociétaires sur le produit de leur travail), un fonds de secours, une caisse de retraites, et même un fonds dit « Denier des veuves de la Société des gens de lettres », qui a pour but d'attribuer des allocations aux veuves de sociétaires qui se trouvent dans une situation précaire.

Chaque sociétaire apporte à la Société, pour la durée de sa vie, son droit d'autoriser les journaux, revues et recueils périodiques publiés en langue française à reproduire ses œuvres parues dans d'autres journaux, recueils ou volumes (1). L'auteur peut d'ailleurs interdire, exceptionnellement et temporairement, la reproduction d'une ou plusieurs de ses œuvres (2).

Le comité autorise les journaux et revues, moyennant une rétribution, à reproduire les œuvres de ses membres (3).

1. Article 2 du règlement.

2. Il doit spécifier cette interdiction, soit avant l'entrée dans la Société, soit avant chaque publication. Dans d'autres conditions, l'interdiction n'est pas valable.

3. Le prix de l'abonnement des journaux à la Société varie selon le journal, la périodicité, le tirage et le nombre d'édi-

Les membres de la Société ne peuvent plus, à partir du moment où ils ont donné leur adhésion, faire aucun traité ou donner aucune autorisation de reproduire leurs œuvres dans des journaux non abonnés à la Société.

Après prélèvement du droit social, il est attribué aux auteurs reproduits la somme qui leur revient et qui est répartie entre eux proportionnellement au nombre de lignes empruntées à chacun d'eux par le journal.

Les membres de la Société peuvent en outre s'adresser à elle pour débattre ou conclure leurs contrats avec les éditeurs, imprimeurs, directeurs de journaux (1), pour les représenter dans l'exercice de leur droit de traduction (2) ou d'adaptation (3), particulièrement pour les adaptations cinématographiques (4). Dans ce cas, la Société agit comme mandataire de ses membres, tandis que lorsqu'il s'agit de la perception des droits de reproduction, ou de la

tions. Il est généralement modique. Les journaux qui ont traité avec la Société ont seuls le droit de reproduire les œuvres des auteurs qui en font partie. Ils reçoivent le catalogue général et peuvent choisir parmi les milliers d'œuvres qu'il contient : feuilletons, romans, nouvelles, contes, études, critiques, variétés littéraires, historiques ou scientifiques, poésies, articles politiques, etc...

1. Art. 19 du règlement.

2. Art. 32 du règlement.

3. Art. 34 du règlement.

4. Art. 35 du règlement. Quand il s'agit d'adaptations cinématographiques, l'entremise de la Société est obligatoire pour ses membres qui restent toujours libres de fixer les conditions à intervenir.

répression de la contrefaçon, la Société peut agir directement et en son nom (1). En effet, par suite de l'article 22 du règlement, les sociétaires *apportent* à la Société pour la durée de leur vie, et *pour être exploité en commun*, leur droit de reproduction.

Les membres de la Société ne peuvent plus la quitter une fois qu'ils y sont entrés; en effet, si l'article 10 des statuts prévoit le cas de démission des sociétaires, ce n'est qu'autant que cette démission a été acceptée par le comité qui reste toujours libre de la refuser (2). Il faut dire d'ailleurs que la chaîne ne paraît pas lourde, étant donné les avantages considérables que présente la Société pour les auteurs.

La Société a publié un petit «memento des règles en usage et des points à prévoir dans les rapports

1. A la suite de l'arrêt de la Cour de Paris du 2 août 1872 (D. P. 72.2.226) et de la Cour de cassation du 6 août 1873 (D. P. 73.1.404), les statuts ont été revisés dans le sens que nous indiquons. La jurisprudence s'est inclinée devant cette modification (Trib. civ. Lunéville, 15 mai 1878; Huard et Mack, 216; Trib. civ. Seine, 12 novembre 1886. Ann. 88.16; Trib. corr. Lyon, 14 mars 1895. D. P. 96.2.138; Trib. civ. Montluçon, 7 février 1896. Ann. 98.39; Nancy, 14 avril 1902. Ann. 04.74. *Contra* : Paris, 29 novembre 1907. Ann. 08.82.

La Cour de cassation, appelée à se prononcer sur l'interprétation à donner audit article 22, a décidé que cette interprétation rentrait dans le pouvoir souverain des juges du fait (Cass., civ., 30 avril 1913. Ann. 14.2.18 sous Paris, 29 novembre 1907 précité).

2. La jurisprudence valide une clause semblable des statuts de la Société des auteurs dramatiques et de la Société des compositeurs de musique pour cette raison que le contrat de société ne peut être rompu par la volonté unilatérale d'un des sociétaires,

entre auteurs et éditeurs (1) » et un contrat type qui sont destinés à rendre les plus grands services aux jeunes auteurs.

SECTION VII

LE DÉPÔT LÉGAL

Le Parlement vient de voter des dispositions nouvelles sur le dépôt. C'est la loi du 19 mai 1925 (2), qui bouleverse complètement la matière.

Jusqu'ici en effet l'obligation du dépôt résultait de l'article 6 du décret du 19 juillet 1793 sur la propriété littéraire. Ce texte, fort bref, soulevait un certain nombre de questions auxquelles il ne donnait pas de réponse, et que la jurisprudence s'appliquait à résoudre de son mieux.

Il avait pour but d'assurer le renouvellement et

1. Texte établi en 1918 et révisé en 1921 par une commission mixte d'auteurs et d'éditeurs présidée par M. Pierre Mainguet, ancien président du Cercle de la Librairie et composée de MM. Ed. Haraucourt, Eugène Le Meriel, Jules Lévy, Eugène Morel, J.-H. Rosny, délégués de la « Société des Gens de lettres » et de MM. Fouret, H. Lecène, Max Leclerc, Pierre Mainguet et Pierre Masson, délégués du Syndicat des éditeurs.

2. *Journal officiel*, 25 mai 1925. Voir la circulaire ministérielle du 26 mai 1925 adressée aux préfets, la circulaire du syndicat patronal des imprimeurs typographes donnant des instructions pour l'application de la nouvelle loi sur le dépôt légal dans la *Bibliographie de la France*, année 1925, n° 23. Voir aussi les rapports faits à la Chambre par M. le député Plaisant (session extraordinaire de 1921, n° 3668 ; session de 1924, n° 7240).

la mise à jour de nos collections nationales et constituait en même temps une formalité substantielle pour l'exercice de l'action en contrefaçon. En effet, sous l'empire du décret de 1793, nul auteur ne pouvait se plaindre devant les tribunaux de ce qu'on avait copié son œuvre s'il ne justifiait avoir déposé les exemplaires requis par la loi. On avait pensé que cette sanction inciterait les auteurs à surveiller le dépôt de leurs œuvres et contribuerait à faire observer la loi. Malheureusement, ils se trouvaient trop souvent les victimes de la négligence des imprimeurs à qui incombait le soin d'effectuer le dépôt.

La nouvelle loi a supprimé cette sanction.

Mais elle a eu surtout pour but de renforcer l'obligation du dépôt, trop souvent éludée de notre temps. M. Plaisant, dans son rapport à la Chambre, a montré d'une manière fort nette les inconvénients de l'ancienne loi. Nous extrayons quelques passages particulièrement intéressants :

« Le dépôt, en fixant l'apparition des ouvrages de l'esprit et en assurant leur conservation, laisse à la postérité un miroir fidèle des passions et des luttes qui illustrèrent la vie des générations passées.

« Ce but n'est pas atteint par un dépôt rompu de lacunes, tronqué, illusoire, uniquement propre à donner une image fallacieuse de l'activité littéraire. Sur la masse des livres qui parviennent chaque année, M. Eugène Morel, chef du service à la Bibliothèque nationale, ne compte guère plus de 20.000 numéros. C'est plus de 40.000 qui devraient prendre

place sur les rayons de la « Nationale ». Le très zélé et savant bibliothécaire, qui est au croisement de toutes les voies d'information, en vient à penser que le dépôt tout seul ne doit guère donner plus de 50 ou 60 0/0 des ouvrages nouveaux. Pour les périodiques, 15 0/0 seulement arrivent au complet; pour les affiches: en 1911, 42 départements n'ont déposé aucune affiche, la Seine en a déposé 77, nombre étonnant. Enfin, l'inobservation totale de la loi de la part de l'imprimerie nationale, des imprimeries de l'Etat de la Chambre et des administrations publiques, n'est pas un des phénomènes les moins topiques qui prouvent l'inefficacité des dispositions actuelles. L'abbé Bignon se plaignait, paraît-il, de la même négligence en 1720 de la part de l'Imprimerie royale à l'égard de la Bibliothèque du roi. Des réclamations se font jour en frimaire an XII, en janvier 1816, et Prosper Mérimée les consigne dans un rapport en 1858, tandis qu'il insiste sur l'absence des collections les plus précieuses des lois et des règlements dans la Bibliothèque impériale. Lors de la discussion du budget de l'Instruction publique, l'honorable M. Rouanet fit entendre, le 2 mars 1914, des observations du même ordre en sollicitant un texte qui statuerait d'une façon plus certaine sur le dépôt.

« Au texte qui nous régit manquent les sanctions ajustées à l'importance de la faute, les peines établies qui contraignent à l'obéissance. L'amende encourue de 16 à 300 francs est tout à fait insuffisante : à ce prix, les éditeurs d'ouvrage de luxe ou simple-

ment d'œuvres étendues ou coûteuses ont avantage à payer l'amende et à conserver par devers eux des exemplaires précieux. Sans qu'il nous soit permis de citer ici aucun nom, nous pouvons affirmer que la plupart des éditeurs d'art connus se soustraient à l'obligation du dépôt : perte appréciable pour nos collections, calcul imbécile de la part de ceux qui négligent ce degré vers l'immortalité. »

« Trop court aussi est le délai de prescription : que le parquet n'ait pas avisé l'imprimeur récalcitrant dans les trois mois de la mise en vente, et l'action publique comme l'action civile sont éteintes. Il faudrait admettre que, dans ce court laps de temps, des conservateurs aux yeux d'Argus et d'une science inouïe fussent informés de tout ce qui paraît et qui échappe au devoir du dépôt. Déjà les fonctionnaires, de la Bibliothèque nationale, aussi remarquables par leur érudition que par leur dévouement à la glorieuse maison, s'efforcent de combler par leurs démarches personnelles les regrettables lacunes que laisse le dépôt légal dans les collections de la République. Réclamations individuelles, négociations amiables permettent de récupérer des ouvrages de valeur. Sur 1.500 réclamations annuelles, environ 500 reçoivent satisfaction et un autre tiers reçoit la réponse : épuisé. Les réclamations officieuses donnent 80 0/0 de satisfaction ; pour les ouvrages de luxe, le dépôt bénévole tend à se substituer à la loi. Mais qui n'aperçoit qu'un temps précieux est ainsi consommé par des hommes d'élite dans un obscur

labeur administratif qui pourrait être employé pour la plus grande renommée des lettres et des sciences françaises à la confection du catalogue général de la « Nationale ».

« Au cabinet des estampes les ravages d'une loi infirme sont encore plus grands. Nous sommes là dans un des sanctuaires de l'art français. Le dévoué conservateur de ce département, M. Courboin, qui joint à l'érudition du lettré la délicatesse de l'artiste, nous montre les cartons remplis de toutes les magnificences du passé, grâce à l'observation du dépôt, et la triste vacuité du présent devant l'abandon d'un texte débile.

« L'éminent administrateur de la Bibliothèque nationale déclare, avec la haute autorité qui lui appartient, dans le rapport à M. le Ministre de l'Instruction publique : « L'accroissement normal de nos collections est étroitement lié au fonctionnement régulier et autant que possible parfait du dépôt légal. Grâce à lui, aucune des gravures sur cuivre, sur pierre ou sur bois, qui se tirent en France, ne devrait échapper au cabinet des estampes, que le tirage soit fait dans une imprimerie ou par les soins des auteurs eux-mêmes. Il fut un temps où cet idéal, pour nous si décevant, semble avoir été réalisé. Nous en avons eu la preuve en classant cette année les épreuves de Daumier, reçues jadis, au fur et à mesure de leur apparition, du Ministère de l'Intérieur et demeurées en vrac dans quelques cartons du cabinet des estampes. Nous les y avons trouvées si au complet,

dans des conditions si bonnes et quelquefois si rares, qu'elles constituent un œuvre de Daumier gros de plus de numéros que le catalogue du Hasard et Deltail. Ce n'est pas avec le rendement actuel du dépôt légal que nous pourrions aujourd'hui en faire autant pour les artistes contemporains, ou réserver pareille aubaine à nos successeurs : il est tombé très bas et ne cesse de diminuer en quantité et en qualité, soit par la négligence des typographes, soit par l'insouciance ou l'ignorance des artistes qui ne se croient pas soumis aux obligations des éditeurs professionnels.

« Le cabinet des estampes souffre plus douloureusement encore que le département des imprimés de cette déchéance du dépôt légal et il souffre, si l'on peut dire, plus dangereusement, en raison des effarantes et rapides plus values, que le temps, la mode, la rareté font subir aux œuvres d'art et particulièrement aux estampes. »

Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, et depuis Louis XV, on peut dire que presque toute l'estampe française est entrée dans les collections nationales par la voie du dépôt.

Aujourd'hui, le dépôt, à de très rares exceptions près, ne fait plus entrer à la Bibliothèque qu'une encombrante imagerie de caractère commercial. On n'a pas déposé, en 1920, quatre pièces dont un amateur voudrait pour sa collection personnelle.

Une comparaison fera ressortir la différence des temps.

De 1830 à 1875, c'est-à-dire sous quatre régimes politiques différents, près de 4.000 pièces de Daumier ont été déposées en double exemplaire, dans un état irréprochable. Même si on y employait pendant trente ans tout le budget d'acquisition du département des estampes, on n'arriverait pas à constituer un ensemble de cette valeur.

Prenons au contraire quelques noms de graveurs contemporains et mettons en regard le nombre d'estampes déposées par eux-mêmes ou par leurs imprimeurs depuis vingt ans :

Forain.....	1 pièce
Steinlen.....	Néant
Besnard.....	1 pièce
Leheutre.....	1 pièce
Naudin.....	Néant.

L'œuvre de ces artistes n'est constitué au cabinet des estampes que par des dons ou des acquisitions. Mais la générosité des donateurs serait-elle plus grande encore, le budgets des acquisitions serait-il décuplé qu'on serait encore bien incapable de réunir des œuvres de contemporains comparables à ceux qu'alimentait autrefois le seul dépôt légal. C'est une source d'enrichissement irremplaçable. Ne pas rendre son efficacité au régime du dépôt c'est souscrire à la déchéance du cabinet des estampes. »

Espérons que la nouvelle loi donnera de meilleurs résultats (1).

1. Nous relevons dans le *Journal officiel* du 11 novembre

En voici les grandes lignes :

1^o Quelles sont les œuvres pour lesquelles le dépôt est obligatoire ?

D'une façon générale, toutes les œuvres sur lesquelles peut s'exercer le droit d'auteur et qui sont susceptibles d'être reproduites à un grand nombre d'exemplaires.

On peut les répartir en trois catégories :

a) Les œuvres littéraires, scientifiques, ou musicales (livres, périodiques, brochures, tracts, catalogues, affiches, etc...) quelque soit l'importance de leur tirage et même si aucun exemplaire n'en est vendu, pourvu qu'elles soient imprimées (1).

1925 cette réponse faite à une question écrite « Le nombre des publications parvenues au ministère de l'Intérieur au titre du dépôt légal est de :

ANNÉES	DÉPARTEMENTS	PÉRIODIQUES	NON PÉRIODIQUES	APPLIQUES	MUSIQUE	ESTAMPES
1921	Seine.....	111.000	2.928	11.878	2.956 67	3.023
	Autres départements.....	282.000	8.950			
1922	Seine.....	115.000	3.036	12.206	2.479 70	3.549
	Autres départements.....	290.000	9.170			
1923	Seine.....	120.000	3.101	12.780	2.986 74	3.060
	Autres départements.....	300.000	9.679			
1924	Seine.....	130.000	3.022	12.472	2.900 93	3.298
	Autres départements.....	340.000	9.450			

1. Les œuvres dactylographiées, ronéotypées, linotypées, quel que soit le nombre de leurs exemplaires, ne sont donc pas

b) Les œuvres photographiques ou cinématographiques. Cependant toutes les œuvres photographiques ne sont pas soumises au dépôt, mais seulement celles qui « sont mises publiquement en vente ou cédées pour la reproduction ».

c) Les cartes de géographie, les cartes postales illustrées, estampes, gravures (1) et « généralement toutes les productions des arts graphiques reproduites en nombre » (dessins, bois, etc.).

Lorsque ces œuvres ont été éditées ou reproduites à l'étranger, elles n'en doivent pas moins faire l'objet d'un dépôt si elle sont mises en vente en France

La loi ne parle pas des arts plastiques ou décoratifs ; ils ne sont donc pas soumis à l'obligation du dépôt, même si la reproduction de l'œuvre d'art a lieu en série (2).

Toutes les œuvres pour lesquelles le dépôt est obligatoire doivent porter :

a) L'indication du nom de l'imprimeur ou du producteur, et du lieu de sa résidence.

b) Le millésime de l'année de la création ou de l'édition.

soumises à la formalité du dépôt. Mais les œuvres musicales ou littéraires reproduites sur des disques phonographiques doivent être également déposées sous cette forme.

1. La loi sur le dépôt légal semble classer ces œuvres parmi les imprimés, c'est une erreur technique.

2. Ce point sous l'empire du décret de 1793, ne faisait aucun doute (V. Gastambide, p. 396 ; Renouard, p. 380 ; Blanc, p. 301 ; Pouillet, n° 455) ; Douai, 3 juin 1850. D. P. 52.2.144 ; Trib. civ. Seine, 4 février 1904. Ann. 05.13 ; Paris, 23 juin 1905. Ann. 05.321.

Les nouveaux tirages doivent également porter le millésime de l'année dans laquelle ils sont effectués (article 2).

Les photographies de toute nature mises en vente ou cédées pour la reproduction doivent porter le nom ou la marque de l'auteur ou du cessionnaire du droit de reproduction, ainsi que la mention de l'année de la création (article 5).

Les œuvres étrangères mises en vente en France doivent aussi porter ces mentions.

Lorsqu'il s'agit d'un nouveau tirage ou d'une nouvelle édition d'une œuvre déjà déposée, le dépôt n'est pas nécessaire à moins que la nouvelle édition ne comporte des remaniements, et non pas seulement les « corrections courantes (1) » ; il faut seulement faire une déclaration.

Cette déclaration n'est même pas nécessaire lorsqu'il s'agit de nouveaux tirages des éditions musicales (article 12).

Elle n'est pas nécessaire non plus lorsque le graveur ou le photographe tirant, au fur et à mesure des demandes, des épreuves par unité d'une planche ou d'un cliché conservé par eux, a mentionné dans la déclaration accompagnant le dépôt fait à l'origine, que le chiffre du tirage n'est pas limité.

L'article 3 exclut du dépôt :

a) Les travaux d'impression dits de ville (lettres

1. Qu'entend-on exactement par là ? Est-ce que la mise à jour d'un ouvrage scientifique peut constituer une correction courante ? Il nous semble que non.

et cartes d'invitation, d'avis, d'adresse, de visite, etc., lettres et enveloppes à en-tête).

b) Les travaux d'impression dits administratifs (modèles, formules et contextures pour factures, actes, états, registres, etc.).

c) Les travaux d'impression dits de commerce (tarifs, instructions, étiquettes, cartes d'échantillons, etc...).

d) Les bulletins de vote ainsi que les titres de publications non encore imprimés.

e) Les titres de valeurs financières.

L'énumération des catégories semble bien limitative, mais l'énumération au sein de chaque catégorie ne l'est certainement pas (1).

2^o *Qui doit effectuer le dépôt.* — Toutes les œuvres dont nous venons de parler doivent faire l'objet d'un double dépôt (2) effectué.

a) Par l'imprimeur ou le producteur (photographe, graveur, etc.), d'une part.

b) Par l'éditeur, l'auteur éditant lui-même ses œuvres, le dépositaire principal d'ouvrages importés, d'autre part, lorsqu'ils mettent en vente ou en distribution des ouvrages portant l'indication de leur nom ou de leur firme.

3^o *A quel moment doit s'effectuer le dépôt.* — Le dépôt des œuvres imprimées doit être effec-

1. Aucun changement n'est apporté au double dépôt prescrit aux gérants de périodiques par la loi du 29 juillet 1881 sur la liberté de la presse.

2. Sauf l'exception des articles 11 et 12.

tué par l'imprimeur dès l'achèvement du tirage.

La loi ne comporte pas de dispositions spéciales pour les œuvres non imprimées. Il appartient aux tribunaux, chargés d'appliquer les sanctions, de décider, dans chaque espèce, au bout de combien de temps le dépôt doit être considéré comme tardif.

Le dépôt, par l'éditeur ou le dépositaire, d'ouvrages importés doit être fait dans le mois de la mise en vente ou en distribution.

Le dépôt d'œuvres musicales doit être fait dans les trois mois de la mise en vente.

Il est regrettable que le délai fixé pour le dépôt ne soit pas le même dans tous les cas.

4° Où doit s'effectuer le dépôt. — A. L'imprimeur ou le producteur (graveur, photographe, etc.), doit déposer un exemplaire :

a) Pour le département de la Seine, au Ministère de l'Intérieur, à la régie du dépôt légal.

b) Pour les autres départements, dans les préfectures ou les sous-préfectures, aux bureaux de cette régie.

B. L'éditeur, l'auteur éditant lui-même ses œuvres, le dépositaire principal d'ouvrages importés, doivent déposer un autre exemplaire :

a) Pour le département de la Seine à Paris, à la Bibliothèque nationale.

b) Dans les autres départements par expédition directe en franchise, à la Bibliothèque nationale, ou en un autre lieu qui sera déterminé par le règlement d'administration publique.

5^o *Comment s'effectue le dépôt.* — En règle générale, le libraire ou le producteur d'une part, l'éditeur ou l'auteur d'autre part, doivent déposer chacun un exemplaire de l'œuvre.

Cette règle comporte des exceptions :

a) Lorsqu'il s'agit d'ouvrages de luxe, tirés à petit nombre et numérotés, ou d'estampes artistiques tirées à moins de 100 exemplaires et numérotées, le dépôt peut ne comprendre qu'un seul exemplaire, pourvu qu'il soit complet et en parfait état (1).

C'est l'éditeur ou l'auteur, s'il vend directement les produits de son art, qui doivent satisfaire à la prescription de la loi.

Cet exemplaire unique doit être déposé à la Bibliothèque nationale.

b) Lorsqu'il s'agit d'ouvrages importés, les libraires, éditeurs ou commissionnaires qui les mettent en vente doivent déposer deux exemplaires (2) — et

1. La délégation permanente du Comité consultatif de la régie du dépôt légal, dans sa séance du 3 décembre 1925, a décidé que les ouvrages « de luxe » sont ceux qui, imprimés sur beau papier, présentent un caractère artistique et sont tirés à moins de 600 exemplaires numérotés. Elle a constaté que la définition de l'ouvrage « de luxe », telle qu'elle résulte de la loi de 1925, est absolument indépendante des règles établies par la législation fiscale au sujet des ouvrages dont la vente donne lieu à la perception de la taxe de luxe (*Bibliographie de la France*, 1925, n° 52, p. 278).

2. Dans cette même séance, la délégation permanente a été d'avis que cet article a une portée générale et s'applique à tous ceux qui, en fait, coopèrent à la mise en vente, en souscription, ou en distribution en France, comme coéditeurs ou dépositaires principaux de publications venant de l'étranger,

non pas un seul — à la Bibliothèque nationale, puisque l'imprimeur ou le producteur étant domicilié à l'étranger n'accomplirait sans doute pas l'obligation que la loi française met à la charge de ses confrères résidant en France.

c) Les œuvres musicales doivent être déposées en double exemplaire à la Bibliothèque nationale ; chaque exemplaire déposé doit être conforme aux exemplaires courants mis en vente ou distribués.

Les épreuves photographiques sur matière fragile ou périssable (verre, celluloïd, etc.), doivent être remplacées par des épreuves tirées sur papier.

Pour les films, le dépôt est suffisant lorsqu'il comprend une image par sujet ou scène, accompagnée des titres, sous-titres et analyses.

Le dépôt effectué par l'imprimeur ou le producteur doit être accompagné d'une déclaration en deux exemplaires, datée et signée, contenant les indications suivantes :

1^o Le titre de l'ouvrage, les noms et le sujet des estampes, photographies, etc. ;

2^o Le chiffre du tirage ;

3^o Le nom de l'auteur, ou la mention que l'ouvrage est anonyme ;

4^o Le nom, l'adresse et la qualité de la personne pour laquelle est fait le tirage ;

ils doivent déposer aussi bien les productions proprement étrangères que les productions en langue française ou étrangère effectuées à l'étranger pour le compte d'éditeurs et d'imprimeurs français.

5^o La date d'achèvement du tirage.

L'éditeur, l'auteur qui édite lui-même son œuvre, ou le dépositaire principal d'ouvrages importés doit ajouter à son dépôt une déclaration en double exemplaire datée et signée, contenant les indications suivantes :

1^o Le titre de l'ouvrage ;

2^o Les noms de l'auteur, de l'imprimeur, ou du fabricant et de l'éditeur ;

3^o La date de la mise en vente ;

4^o Le prix de l'ouvrage ;

5^o Le chiffre du tirage ;

6^o Le format des livres (en centimètres) ;

7^o Le nombre des pages et de hors texte ;

8^o La date de l'achèvement du tirage.

Le dépôt des productions étrangères mises en vente en France doit être accompagné d'une déclaration portant les indications sus-mentionnées.

6^o *Preuve du dépôt.* — On peut faire la preuve du dépôt au moyen des reçus délivrés par l'agent de la régie ou la Bibliothèque nationale.

On discutait, sous l'empire du décret de 1793, comment le déposant pouvait faire la preuve du dépôt au cas où il avait égaré le reçu. Cette question présente un intérêt assez médiocre maintenant que l'exercice de l'action en contrefaçon n'est plus subordonnée à la formalité du dépôt.

D'ailleurs (article 19) les déposants, les auteurs, producteurs, ou leurs ayants cause peuvent consulter les déclarations prévues aux articles 7 et 9 et obtenir des copies certifiées conformes de ces déclarations.

7^o *Sanction du dépôt.* — Toute déclaration fausse ou incomplète expose celui qui l'a faite à une amende de 16 à 300 francs.

Toute personne assujettie à l'obligation du dépôt, qui n'a pas accompli son obligation, ou ne l'a accomplie qu'imparfaitement s'expose à la même amende.

En outre, si elle n'a pas complété ou effectué ce dépôt après avoir reçu une lettre de rappel recommandée émanant de la régie du dépôt légal, elle peut être condamnée au paiement des prix d'achat de la publication de la production non déposée, que la régie a le droit d'opérer d'office.

Le taux de l'amende peut en cas de récidive, être porté jusqu'à 1.000 francs.

C'est la régie du dépôt légal qui a qualité pour traduire directement le délinquant devant le tribunal correctionnel. Son action se prescrit par trois ans après la publication.

8^o *Effets du dépôt.* — Comme nous le disions au début de ce chapitre, le dépôt légal a perdu depuis le 19 mai 1925 le principal de ses effets.

Jusque-là, nul ne pouvait intenter l'action en contrefaçon s'il ne justifiait avoir satisfait aux exigences de la loi. Le décret de 1793 était parfaitement explicite à cet égard. Certains auteurs (1) allaient même jusqu'à penser que le dépôt était nécessaire pour la conservation du droit de l'auteur. Les controverses que soulevait jadis l'application de cette

1. Gastambide, p. 151 ; *contra* : Renouard, t. II, p. 218 ; Pouillet, n^o 432.

partie du décret ne présentent donc plus aucun intérêt (1). Nous nous abstiendrons de les rappeler.

La nouvelle loi spécifie, dans son article 18, que le « dépôt, réglementé par la présente loi, n'a qu'une valeur purement déclarative de droits ».

Par conséquent, pas plus qu'autrefois, le dépôt ne crée le droit de l'auteur ; il ne le consacre même plus puisqu'il ne peut dorénavant servir à le protéger.

9° L'exemplaire déposé par l'imprimeur ou le producteur à la régie du dépôt légal est transmis par le bureau qui l'a reçu à la Bibliothèque nationale, dans le délai d'un mois à dater du dépôt.

La Bibliothèque nationale garde un des exemplaires pour sa collection et attribue l'autre à un établissement public (2).

En outre la Régie transmet à la Bibliothèque un exemplaire de la déclaration qu'elle a reçue, et la Bibliothèque lui envoie un exemplaire de celle qui accompagnait le dépôt (3).

1. Nous renvoyons ceux qui aimeraient avoir un écho de ces controverses, et qui y trouveraient un intérêt historique, à l'ouvrage de Pouillet, n° 432 et suiv.

2. La répartition des ouvrages ou dessins déposés entre les établissements publics de France sera déterminée par un arrêté du ministre de l'Instruction publique.

3. Un décret paru au *Journal officiel* du 2 décembre a organisé la régie du dépôt légal. En voici le texte :

RAPPORT

AU PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Paris le 20 novembre 1925.

Monsieur le Président

Les diverses réformes réalisées par le décret du 20 février

SECTION VII

LA REPRODUCTION DES ŒUVRES MUSICALES PAR LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE MÉCANIQUE

Les orgues de barbarie, boîtes à musique, phonographes et pianos mécaniques ont bénéficié pendant fort longtemps d'une mesure législative tout à fait

1924, qui avait, notamment, porté création d'une régie du dépôt légal, ont reçu la consécration législative.

La loi du 19 mai 1925, en effet, a, d'une part, ratifié cette création ; d'autre part les articles 6 et 7 du décret précité, qui faisaient état, pour l'application et l'interprétation de la loi du 29 juillet 1881, de l'immense développement de la production intellectuelle et artistique, des diverses et nombreuses variétés de cette production nées des découvertes de la science et des perfectionnements de la technique, ont pris place dans le texte même de la loi nouvelle.

Dans ces conditions, il y a lieu d'abroger le décret du 20 février 1924 et de le remplacer par un texte mis en harmonie avec les dispositions de la loi du 19 mai 1925.

Le projet de décret ci-joint répond à ce but.

C'est ainsi qu'il organise les bureaux de la régie, tant à Paris que dans les départements.

En outre, il assure, selon les termes du rapport qui vous a été présenté par nos prédécesseurs, à l'appui du décret du 20 février 1924 « la participation permanente des personnes compétentes et intéressées à la bonne marche de ce service public ». Un comité consultatif, composé d'un nombre restreint de membres, mais où siègent, outre les représentants des administrations, prenant part à l'exécution du service, les délégués des « usagers », c'est-à-dire de tous les groupements professionnels, qui attachent, à juste titre, une importance primordiale au bon fonctionnement de la régie du dépôt légal, est définitivement institué.

Telles sont, Monsieur le Président, les particularités essentielles du projet de décret ci-joint. Nous vous serons obligés si

irrationnelle. En effet, la loi du 16 mai 1866, votée à la suite de la conclusion d'un traité de commerce avec la Suisse, qui avait en quelque sorte le monopole de la fabrication des orgues de barbarie et des

vous l'approuvez, de vouloir bien le revêtir de votre signature.

Veuillez agréer, Monsieur le Président, l'assurance de notre respectueux dévouement.

Le Ministre de l'Intérieur
SCHRAMECK

Le Ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts,
YVON DELBOS

LE PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE,

Sur le rapport du ministre de l'Intérieur et du ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts.

Vu la loi du 19 mai 1925, et notamment les articles 6, 8 et 17 de cette loi,

Décète :

Article premier. — Le service du dépôt légal, dépendant du ministère de l'Intérieur (actuellement direction du personnel et de l'administration générale, 3^e bureau), et le service du dépôt légal dépendant du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts (direction de l'enseignement supérieur, 2^e bureau) constituent, sous la dénomination de « régie du dépôt légal » le service prévu par les articles 6, 8 et 17 de la loi du 19 mai 1925.

Article 2. — La régie du dépôt légal est dirigée par un fonctionnaire de l'administration centrale du ministère de l'Intérieur, qui sera désigné sous l'appellation d'agent général de la régie du dépôt légal.

Ce fonctionnaire est nommé par arrêté du ministre de l'Intérieur et du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts après avis du Comité consultatif prévu aux articles 6 et suivants du présent décret.

Article 3. — Dans chaque département, le préfet nomme, par arrêté le fonctionnaire de la préfecture chargé du service

boîtes à musique, décidait que la « fabrication et la vente des instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique du domaine privé, ne constituaient pas le fait de contrefaçon musicale prévu et puni par la loi du 19 juillet 1893, combinée

du dépôt légal. Ce fonctionnaire porte le nom d'agent départemental de la régie du dépôt légal.

Le préfet désigne également, dans les sous-préfectures de son département, le cas échéant, dans les mairies, les fonctionnaires chargés, à titre de délégués de l'agent départemental, de la régie du dépôt légal.

Article 4. — La liste des bureaux départementaux de la régie du dépôt légal est rendue publique par voie d'arrêté préfectoral. Il en est de même de toutes les modifications que comportera cette liste.

Article 5. — L'inspection des bureaux de la régie du dépôt légal est assurée par les inspecteurs des services administratifs du ministère de l'Intérieur et par l'inspecteur général des bibliothèques et des archives.

Article 6. — Il est institué auprès de la régie du dépôt légal un comité consultatif, composé de 24 membres, à savoir :

L'administrateur général de la Bibliothèque nationale ou son délégué.

Le directeur des Beaux-arts ou son délégué.

Le directeur des Archives nationales ou son délégué.

L'un des chefs de service des bibliothèques de l'Etat.

Le conservateur du département des imprimés à la bibliothèque nationale.

Le conservateur du cabinet des estampes à la bibliothèque nationale.

Un inspecteur général des bibliothèques désigné par le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts.

Deux personnes désignées, en raison de leur compétence spéciale, l'une par le ministre de l'Intérieur, l'autre par le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts.

Un représentant du syndicat des éditeurs.

Un représentant du cercle de la librairie.

Un représentant de la profession des éditeurs de musique,

avec les articles 425 et suivants du code pénal. En conséquence les fabricants d'instruments de musique mécanique n'avaient pas besoin de demander l'autorisation des compositeurs pour reproduire leurs œuvres, et n'avaient à leur payer aucune redevance.

désigné par le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts.

Un représentant du syndicat patronal des imprimeurs-typographes (région parisienne).

Un représentant de la fédération des syndicats des maîtres imprimeurs de France.

Un représentant de la société des gens de lettres.

Deux représentants de la société des auteurs et compositeurs dramatiques, l'un pour les auteurs, l'autre pour les compositeurs.

Un représentant du syndicat des gens de lettres.

Un représentant du syndicat pour la protection de la propriété intellectuelle.

Un représentant des associations de presse.

Un représentant de la confédération des travailleurs intellectuels.

Un représentant de l'association des bibliothécaires Français.

Un représentant de la chambre syndicale de la cinématographie.

Un représentant de la chambre syndicale de l'industrie et du commerce français des machines parlantes.

Article 7. — Les fonctions de secrétaire du comité consultatif prévu à l'article précédent sont remplies par un fonctionnaire de l'administration centrale du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts ou d'un établissement public relevant de ce ministère.

Article 8. — Le comité consultatif donne son avis sur toutes les questions soumises à son examen et relatives soit à l'application des dispositions législatives et réglementaires concernant le dépôt légal, soit au fonctionnement des services de la régie du dépôt légal.

Il peut émettre des vœux, tant au sujet de ces questions qu'au

Ce privilège que rien ne justifiait fut maintenu par le premier texte de la convention de Berne ».

Tant qu'il ne s'agit que des orgues de barbarie et des boîtes à musique, l'injustice dont souffraient les compositeurs de musique, bien que fort préjudiciable à leurs intérêts, n'apparut pas comme très flagrante.

Mais les applications pratiques des découvertes scientifiques amenèrent l'invention des pianos mécaniques, des phonographes, des gramophones. La jurisprudence les assimile aux boîtes à musique.

sujet des modifications à apporter, le cas échéant, aux dispositions législatives et réglementaires précitées.

Article 9. — Le comité consultatif désigne, chaque année, une délégation permanente comprenant six de ses membres, à laquelle il est rendu compte périodiquement, par l'agent général de la régie du dépôt légal, de la marche du service et notamment de la suite donnée aux vœux et avis émis par le comité.

Article 10. — Les conditions de fonctionnement du comité consultatif et de sa délégation permanente seront déterminées par un arrêté du ministre de l'Intérieur et du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts.

Article 11. — Le décret du 20 février 1924 est abrogé.

Article 12. — Le ministre de l'Intérieur et le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, sont chargés, chacun en ce qui concerne, de l'exécution du présent décret, qui sera publié au *Journal officiel* et inséré au *Bulletin des lois*.

Fait à Paris, le 21 novembre 1925.

Gaston DOUMERGUE

Par le Président de la République :

Le ministre de l'Intérieur,

SCHRAMMECK

Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts,

YVON DELBOS

Alors la loi de 1866 apparut aux yeux de tous, non seulement comme une injustice criante, mais comme un illogisme. En effet, tandis que les fabricants de phonographes pouvaient impunément reproduire des airs de musique, ils devaient payer une redevance lorsqu'ils reproduisaient la parole articulée.

Aussi la jurisprudence essaya-t-elle de remédier à l'iniquité de la loi, en limitant son application à la reproduction des airs sans paroles, et en décidant que la reproduction des airs accompagnés de paroles constituait une véritable édition, soumise à l'application du droit commun (1). Elle essaya aussi de soustraire au domaine de la loi les instruments de musique mécanique utilisant, au lieu de cylindres faisant partie intégrante de l'appareil, des cartons perforés interchangeables, sous prétexte que la loi de 1866 ne s'appliquait qu'aux instruments qui existaient alors (2). Enfin, le ministre de l'Intérieur, dans une circulaire du 8 mars 1906 (3) s'inspirait de cette jurisprudence et décidait que les cylindres de phonographe et disques de gramophone ne pouvaient être introduits en France que dans les bureaux de douane ouverts à l'importation des articles de librairie et dans les mêmes conditions que ces articles.

Ajoutons que la jurisprudence décidait encore

1. Paris, 1^{er} février 1905. D. P. 1907.2.124.

2. Trib. civ. Seine, 3 décembre 1900. *Le Droit*, 19 janvier 1901.

3. *Le Droit d'auteur*, 1907, p. 41.

que la loi de 1866 ne s'appliquait qu'à la fabrication et à la vente des instruments et non à l'exécution publique au moyen desdits instruments (1).

Aussi la convention de Berne révisée en 1908 restitua-t-elle aux compositeurs de musique le libre exercice de leur droit, et la France le 10 novembre 1917, abrogea la loi de 1866.

La fabrication et la vente des instruments de musique mécanique est soumise aujourd'hui au droit commun, sauf une réserve de peu d'importance. A la demande de M. Réville, député du Doubs, les fabricants de boîtes à musique minuscules destinées à être placées dans le corps des poupées (2) n'ont pas besoin de l'autorisation des compositeurs.

La nouvelle loi n'a pas pu, naturellement, avoir un effet rétroactif. Aussi les airs adaptés aux instruments de musique mécanique avant la mise en vigueur de la loi continueront-ils à être dispensés du paiement de tout droit. En conséquence, les fabricants doivent remettre au Ministre des Beaux-Arts (3) un catalogue complet de ces airs, mais les

1. Amiens, 24 décembre 1881. D.P. 81.2.62; Trib. civ. Seine, 7 mars 1895. *Bulletin de la Société des auteurs et compositeurs de musique*, n° 47, p. 59; Lyon, 14 nov. 1900. *La Loi*, 14 décembre.

2. Art. 2 : « Continuera à être dispensée de toute autorisation du compositeur ou de ses ayants cause, la reproduction, par des jouets dits « boîtes à musique » ou instruments analogues, d'airs incomplets, au moyen de cylindres n'ayant pas plus de 10 centimètres de longueur et 5 de diamètre. » Cette disposition a pour but de protéger une industrie importante de la Franche-Comté.

3. Art. 3 de la loi.

auteurs peuvent toujours prouver qu'un air figurant sur la liste n'a été adapté qu'après la promulgation de la loi.

Remarquons que sous le nouveau régime, comme sous l'ancien, la reproduction des airs ou des paroles au moyen de disques ou de cylindres est assimilée à une édition (1).

1. Paris, 4^{er} févr. 1905. D. P. 1907.2.124 ; Cass., 21 juillet 1908. D. P. 1908.1.05 ; Trib. civ. Seine, 16 juill. 1923. *Gaz. Trib.* 1923.2.458 ; Paris, 1^{er} mai 1925. *Gaz. Pal.*, 2 juill. 1925.

CHAPITRE II

EXPLOITATION DU DROIT D'INTERPRÉTATION

SECTION I

CARACTÈRES GÉNÉRAUX

Enfin, les auteurs ont seuls le droit de faire interpréter leur œuvre, pour employer une expression plus générale que ne le font les textes qui parlent du droit de représentation (1).

A. — Quelles sont les œuvres dont la production confère à leur auteur un droit de représentation ? D'une façon générale toutes celles qui sont susceptibles d'interprétation, non seulement celles qui sont particulièrement destinées à la scène, comme les pièces de théâtre proprement dites (drame, comédie, vaudeville, opéra, etc.), les œuvres musicales,

1. Renouard, t. I, fait l'histoire du droit de représentation. Nous renvoyons les personnes que cette question intéresse à l'ouvrage du savant auteur. Elles y verront comment le droit, consacré par l'Assemblée nationale, le 13 janvier 1791, grâce aux efforts de Beaumarchais, a été pendant de longues années séparé du droit de publication dont il n'avait pas la durée. La loi du 8 avril 1854 a, pour la première fois, assimilé les deux droits, avec raison.

poétiques ou chorégraphiques, mais toutes celles qui, même accidentellement, peuvent être reproduites par le geste (1) ou par la parole.

Les découvertes scientifiques modernes sont venues, ici comme partout ailleurs, poser des problèmes nouveaux. Trop souvent, si on veut appliquer les principes avec une logique rigoureuse, on arrive à des conséquences injustes et manifestement en contradiction avec la réalité. Heureusement, la jurisprudence s'aperçoit vite de son erreur, et réagit. C'est ce qui s'est produit pour le cinéma. Convient-il de considérer les projections cinématographiques comme une représentation ? Il y a longtemps que le langage courant a répondu affirmativement ; il y a longtemps que le fisc perçoit sur les projections les mêmes droits que sur les représentations théâtrales, et cependant il y a peu d'années que la question est résolue en jurisprudence.

Le premier arrêt (2) rendu sur la matière avait décidé qu'une œuvre cinématographique, de quelque valeur artistique qu'elle puisse être, ne pouvait en aucune façon être assimilée aux œuvres dramatiques et musicales ; les mouvements des projections étant dues, non pas à des exécutants, mais à une machine spéciale qui en donnait l'illusion.

Cet arrêt fût vivement commenté et discuté. Les projections cinématographiques ne constituant pas

1. Comme les tableaux vivants, par exemple, Blanc, p. 210 ; Pouillet, n° 748. *Contra* : Le Senne, n° 45.

2. Pau, 18 nov. 1904. Ann. 06.10. Note critique de Mack.

une représentation devaient forcément être assimilées à une édition ; cette solution risquait de causer un tort considérable aux auteurs en les privant des bénéfices produits par ces projections pour les attribuer en totalité ou en grande partie à leurs éditeurs ou aux cessionnaires du droit d'édition.

Aussi l'arrêt de Pau devait-il demeurer isolé. La jurisprudence récente (1), renonçant à la logique rigoureuse qui lui avait fait décider que le cinéma n'est que la projection sur l'écran de photographies, (qui, elles, sont des éditions) (2), a admis la thèse de la projection-représentation.

C'est, à notre avis, avec raison, car le cinéma donne l'illusion de la vie et du mouvement ; grâce à un procédé ingénieux, il donne aux acteurs le don d'ubiquité, et permet à des milliers de personnes d'assister, en des points différents, à la même représentation(3).

B. — Le droit de représentation attribué à l'auteur est-il absolu, ou au contraire comporte-t-il des exceptions ? Autrement dit : chaque fois que l'on veut interpréter une œuvre, doit-on en demander

1. Paris, 12 mai 1909. Ann. 1910.118. D. P. 1910.2.81 ; Paris, 17 mai 1912. Ann. 1913.165 ; Trib. Seine, 22 avril 1912. Ann. 13.326 ; Paris, 19 déc. 1913. Ann. 1914.203 ; Req., 27 février 1918. Ann. 19.53.

2. Logique qui aurait aussi bien pu lui faire décider que les exécutions par les gramophones, phonographes ou pianos mécaniques sont des éditions et non des représentations.

3. La radiotéléphonie permet de donner de la même manière des concerts et des auditions à une multitude de personnes en des points innombrables. Dira-t-on qu'il n'y a pas là représentation, parce que ce que les auditeurs entendent, ce n'est pas le son original, mais sa reconstitution ?

l'autorisation à l'auteur ? La réponse est facile ; assurément si l'exécution est publique, non, si elle est privée.

Nous savons en effet que le public a un véritable droit de jouissance sur toutes les œuvres qui enrichissent son patrimoine intellectuel et artistique. De même que l'acheteur d'un tableau a le droit incontestable de le montrer à ses amis, de même que le lecteur d'un roman en peut lire tout haut les passages qui l'ont le plus frappé, de même que le pianiste peut jouer un morceau de musique, en son particulier, sans avoir à demander l'autorisation de l'auteur, sans avoir à lui donner d'autre rétribution que celle qui lui a été procurée par la vente du morceau, on peut, de la même manière, pour soi ou quelques intimes, réciter des poésies, ou jouer la comédie. Les droits de l'auteur s'arrêtent au seuil des maisons particulières ; ils ne doivent — et ne peuvent (1) — s'exercer que lorsque les exécutions de leurs œuvres sont dépourvues de tout caractère intime.

Si la réponse est facile, les difficultés commencent quand il s'agit de déterminer quel est le critérium de la publicité. Est-ce le caractère du local, l'intimité de la réunion, la qualité des assistants ?

Il faut écarter délibérément le critérium basé sur le caractère du local ; c'est une notion simpliste, mais tout à fait insuffisante et qui conduirait à des

1. Pouillet, n° 807.

inexactitudes (1). Quant aux deux autres, le premier est trop étroit (2) et le second trop large (3) ; il faut, à notre avis, les tempérer l'un par l'autre. Les tribunaux devront donc rechercher si les invités n'ont été admis que sur invitations personnelles, et si, en dehors d'un cercle restreint, nul n'a été à même de s'en procurer (4). En tous cas, la Cour de cassation exerce son contrôle sur leurs décisions, et il lui appartient de décider, d'après les faits constatés par les juges de fond, si la réunion avait un caractère public ou privé (5).

1. Un spectacle privé peut être donné dans un lieu public et un spectacle public dans un lieu privé. Trib. civ. Seine, 24 déc. 1903. *Gaz. Trib.*, 20 mars 1904. Dans le même sens : Cass., 22 janv. 1869. Ann. 69.411.

2. A le prendre à la lettre, bien peu de soirées mondaines seraient considérées comme privées ! Les invités amènent souvent avec eux des personnes totalement inconnues des maîtres de la maison.

3. D'après ce critérium, la publicité existe dès lors que « le public est admis sans invitation directe et personnelle » (Rendu et Delorme, n° 872). Mais dans ce cas, il suffit d'envoyer des invitations en blanc pour que la réunion passe pour privée alors même que ces invitations seraient distribuées à toute personne en faisant la demande.

4. On voit que nous considérons comme publiques et par conséquent soumises à la perception du droit d'auteur — qu'elles soient payantes ou gratuites — bien des réunions qui passent généralement pour privées, concerts et bals donnés par des cercles ou des associations, auditions données par les professeurs de musique, lorsqu'il est loisible à quiconque en fait la demande d'obtenir une invitation soit par l'intermédiaire d'un ou de plusieurs amis, soit en payant une cotisation sans qu'on exige aucune condition de capacité.

5. Cass., 2 janvier 1869. D. P. 69.1.384 ; Cass., 28 janv. 1881. Ann. 81.228. Dès lors manque de base légale un juge-

La jurisprudence sur la matière est fort abondante mais ne peut nous fournir aucun éclaircissement. Les tribunaux n'ont, à vrai dire, jamais cherché le critérium de la publicité ; ils se sont contentés de résoudre chaque question particulière qui leur était posée. Il semble bien qu'ils n'aient été conduits par aucune tendance précise et qu'ils n'aient même pensé pouvoir donner au problème que des solutions d'espèce (1).

ment qui se borne à déclarer le caractère public d'une réunion sans citer les faits sur lesquels il s'est appuyé (Crim., 15 mars 1901. Ann. 01.232).

1. Quelques décisions s'attachent à l'intimité de la réunion — Cass. 11 mai 1860. D. P. 1860.1.293 ; 4 février 1880. S. 81.1.434 ; Crim., 1^{er} avril 1882. D. P. 1882.1.325 ; Paris, 16 mars 1897. Ann. 97.316. D'autres arrêts admettent que la réunion est privée lorsque les invitations sont directes et personnelles, publiques lorsque les assistants sont admis sans invitation, soit moyennant argent, soit gratuitement. Cass., 7 déc. 1854. S. 55.1.77 ; Cass., 7 août 1863. Ann. 63.281 ; Nancy, 18 juin 1870. Ann. 72.342 ; Chambéry, 1^{er} août 1901. D. P. 1902.2.253 ; Paris, 18 juillet 1902. Ann. 04.103 ; Cass., 23 janvier 1907. D. P. 1910.1.423 ; Aix, 28 janvier 1920. *Droit d'auteur* 1922, p. 9 ; Cass. civ., 6 déc. 1909. D. P. 1910.1.496 ; *contra* : Cass., 4 avril 1922. *Gaz. Pal.*, 31 mai 1922, qui a décidé qu'une représentation donnée par une association amicale devait être considérée comme privée lorsque l'entrée de la salle est refusée à toute personne non munie d'une carte d'invitation nominative, alors même que « le président de l'association aurait, dans certains cas, remis en nombre plus ou moins grand des cartes en blanc à des membres de sa famille ou à des amis en les chargeant de faire en son nom des invitations » (Voir aussi Amiens, 15 janv. 1914. D. P. 1914.2.173). L'hôtelier, le cafetier, le propriétaire de la salle peuvent quelquefois être tenus pour responsables de la représentation donnée sans autorisation (Trib. com. Seine, 22 juin 1910 et Paris, 30 déc. 1911. Ann. 14.2.14. Trib. corr. Macon, 13 février 1912. Ann. 14.2.11. Cf. Trib. corr.

Mais si la jurisprudence en cette matière manque de précision, il est d'autres questions dont la solution est aujourd'hui parfaitement admise par tous — et nous avouons que nous ne comprenons pas comment les bons esprits ont pu même les soulever. Nous nous bornons donc à les signaler.

Une représentation peut-elle avoir lieu sans l'autorisation préalable de l'auteur, sous prétexte qu'elle est donnée par des amateurs ? Non assurément. Les amateurs, comme les professionnels, doivent respecter les droits de l'auteur, lui demander sa permission, et lui verser une rémunération (1). Il en est ainsi, alors même que cette représentation serait isolée, bien que certains auteurs en aient douté (2). Ils s'appuient sur l'article 428 Code pénal qui parle de « directeur, entrepreneur de spectacles, association d'artistes ». Nous considérons que les termes employés par le législateur doivent être interprétés *lato sensu*, comme l'est d'ailleurs le mot « spectacle ». Nous sommes d'accord sur ce point avec la majorité des auteurs (3) et la Jurisprudence (4). (Voir note page suivante).

Mâcon, 13 février 1912. Ann. 14.2.11. Cf. Trib. civ. Narbonne, 2 mai 1908. Ann. 08.2.102).

1. Crim., 16 décembre 1854. D. P. 55.1.44.

2. Gastambide, p. 276 estime qu'une réunion d'amateurs qui, dans un but de bienfaisance, donnerait par hasard une représentation publique et payante, ne serait pas assujettie à demander l'autorisation des auteurs, car on ne saurait voir là, en effet, ni une entreprise, ni une association d'artistes. Mais si ces représentations se renouvelaient, il en serait autrement.»

3. Pouillet, p. 786. « Il importe peu que la représentation

Vainement les organisateurs de représentations invoqueraient-ils qu'ils n'ont eu en vue aucun but de lucre (1), que le spectacle ou le concert ne donnait lieu à aucune perception ou que le prix d'entrée n'était perçu qu'au profit d'une œuvre philanthropique ou charitable. Il n'en reste pas moins que nul, quelques louables que soient les motifs qui le font agir n'a le droit de se passer de l'autorisation de l'auteur et de faire des générosités à ses dépens (2).

soit un délit isolé, puisque chaque représentation constitue un délit distinct. Autrement, à quel nombre de représentations faudrait-il attacher le caractère du délit? Dès que la représentation est publique, elle est illicite, il y a délit. » Cf. Chartier p. 200.

Note 4 de la page précédente.

4. Cass., crim. 22 janvier 1869. D. P. 69.1.324. « Attendu que les mots « entrepreneurs de spectacles » dont se sert l'article 248 ne doivent pas être limités aux industriels qui font de l'exploitation d'une entreprise théâtrale leur profession spéciale, mais qu'ils s'appliquent également à tous ceux qui, accidentellement, ou d'une manière plus ou moins permanente, entreprennent de faire jouir le public de la vue ou de l'audition d'œuvres dramatiques ou musicales. » La jurisprudence est remarquablement constante. Dans le même sens : Toulouse. 4 juin 1869. D. P. 69.1.324 ; Cass., crim. 1^{er} avril 1882. D. P. 82.1.325 ; Lyon, 4 janvier 1884. D. P. 84.2.459 ; Paris, 4 novembre 1890. Ann. 93.82.

1. Beaucoup de spectacles ne sont désintéressés qu'en apparence. Qui soutiendrait que c'est sans espoir de profit que Marny vend ses bas en musique? Et si beaucoup de cafés entretiennent des orchestres, ou installent des hauts parleurs, c'est pour attirer les clients. De même le professeur qui donne une audition, le fabricant d'instruments de musique mécanique qui organise un concert n'ont d'autre but que de se faire de la réclame.

2. Comme le remarque fort justement M. Chartier, *op. cit.*, p. 204 « on doit faire la charité avec son argent propre, et non

La jurisprudence n'a jamais varié ; de nombreuses décisions consacrent ce principe qu'aucun spectacle public ne peut être donné sans le consentement des auteurs, encore que les organisateurs n'aient retiré aucun profit de la représentation (1).

Tels sont les principes. Mais en pratique, les sociétés de perception représentant les auteurs accordent de larges exemptions.

Les exécutions de morceaux de musique dans une église au cours des cérémonies sont, en fait, et bien que constituant une représentation publique, exemptés du paiement de tout droit. Mais lorsqu'il s'agit de véritables concerts de musique religieuse,

avec l'argent des autres. Or, exonérer les spectacles de bienfaisance, ce serait dépouiller les auteurs de leurs droits, les en exproprier et les forcer ainsi, en quelque sorte, à participer malgré eux aux entreprises charitables des autres. S'il leur plaît de renoncer à leurs prérogatives en pareil cas, libre à eux, mais on ne saurait le leur imposer. Il ne viendrait à l'idée de personne d'exiger du propriétaire de la salle dans laquelle sont donnés le spectacle ou le concert, qu'il la fournisse gratuitement, et il n'y a pas de raison d'agir autrement à l'égard des auteurs, non plus d'ailleurs qu'à l'égard des artistes qui sont parfois largement payés, en pareille circonstance ».

1. Trib. com. Seine, 26 mars 1828 (Dalloz *Rép. prat.* v^o *Propriété littéraire et artistique*, n^o 65) « la part des auteurs dans le produit d'une représentation donnée sur un théâtre public doit être prélevé à leur profit sur le prix perçu des spectateurs, alors même que ce produit est appliqué à une œuvre de charité ». Dans le même sens : Paris, 12 juillet 1855. Ann. 55.89 ; Lyon, 9 mai 1865. Ann. 66.102 ; Cass. crim., 22 janvier 1869. D. P. 69.1.384 ; 28 janvier 1881. D. P. 81.1.329 ; 1^{er} avril 1882. D. P. 82.1.325 ; Lyon, 4 janvier 1884. D. P. 1884.2.109 ; Paris, 11 janvier 1889. S. 89.2.72 ; Riom, 14 mai 1890. D. P. 91.2.5 ; Crim., 15 mars 1901. Ann. 01.232 ; Pouillet, n^o 810 ; Renouard, t. II, p. 65.

où le plus souvent les places sont payantes, une pareille exemption n'a plus de raison d'être, et les concerts spirituels, comme les autres sont soumis à la perception.

La même distinction est faite pour les concerts donnés par les musiques militaires (1). Par suite d'une tolérance, les droits ne sont pas perçus si le concert est organisé par la musique militaire elle-même ; mais dans le cas où elle prête son concours à une municipalité ou à une entreprise privée, les organisateurs de la fête sont assujettis au paiement du droit et à l'autorisation préalable des auteurs (2).

En outre, les sociétés orphéoniques (chorales, fanfares, harmonies) ont été autorisées, à la suite

1. Lorsque les musiques militaires exécutent des morceaux au cours d'une marche, elles ne sont soumises à la perception d'aucun droit, parce qu'elles « remplissent alors leur office tout intime et privé, le régiment formant en quelque sorte une grande famille ». Trib. civ. Chambéry, 9 juillet 1898, cité par Chartier, p. 212.

2. « Lorsque les musiques militaires sont prêtées pour des fêtes ou cérémonies civiles, les organisateurs de ces fêtes et cérémonie doivent se mettre en règle avec la Société des auteurs et compositeurs de musique. » Instruction du 12 avril 1906 « fixant les conditions dans lesquelles l'armée et ses membres peuvent prêter un concours effectif à des œuvres ou entreprises civiles, ou se livrer individuellement à des occupations non militaires ». Jurisprudence : Paris, 20 nov. 1857. Ann. 57.455 ; Cass., 8 nov. 1921. *Gaz. Pal.* 1922.2.31. Des représentations qui sont données à l'occasion d'une fête publique sont en effet assujetties au paiement des droits d'auteur. C'est ainsi que la Société des auteurs de musique perçoit des droits sur les morceaux joués par les orchestres installés dans les rues pendant les fêtes du 14 juillet. En sens contraire : Trib. paix 1^{er} arrondissement Paris, 9 déc. 1887. Ann. 89.285.

d'une entente (1) entre le ministre de l'Instruction publique et la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, « à exécuter les morceaux du répertoire de la Société, dans toutes leurs auditions publiques et gratuites, c'est-à-dire ne donnant lieu à aucune recette directe ou indirecte (2), moyennant une redevance annuelle, à titre de droit d'auteur, d'un franc par société (3) ».

C. — On sait que la découverte récente de la téléphonie sans fil permet à des milliers d'auditeurs, résidant dans un rayon de plusieurs centaines de kilomètres, d'écouter simultanément un concert donné, devant un appareil émetteur. Plusieurs sociétés commerciales se sont constituées, pour organiser l'émission de ces concerts, d'autres pour en assurer la réception et en faire bénéficier leurs abonnés. De nombreux cafés, des journaux ont installé des appareils récepteurs et des hauts parleurs (4). De grands

1. *Le Droit d'auteur*, 1894, p. 94. Circulaires ministérielles des 21 mai 1894 et 1^{er} décembre 1901. Par circulaire du 8 août 1902, et après entente avec la Société des auteurs, compositeurs, et éditeurs de musique, ces circulaires ont été déclarées applicables aux concerts donnés dans les lycées, collèges et écoles de l'Etat, lorsque les professeurs et les élèves sont les seuls interprètes et les parents, correspondants et autorités les seuls auditeurs.

2. *Le Droit d'auteur*, 1902, p. 1. Exemple de recettes indirectes : prix des billets d'une tombola, montant d'une quête ; produit de la vente des programmes ; produit du vestiaire, si le droit est supérieur à 0,50 ; location des chaises si le concert a lieu sur une place publique, etc.

3. Cette redevance a pour but unique de sauvegarder le principe de l'exécution payante.

4. Bien qu'on parle toujours de concerts radiotéléphoni-

journaux annoncent tous les jours ces émissions et en donnent les programmes.

Ces concerts sont-ils soumis à l'autorisation préalable des auteurs et doivent-ils acquitter des droits ? Si oui, par qui ces droits sont-ils dus ?

Pour résoudre la question, il faut envisager séparément l'émission et la réception.

L'émission, destinée à être entendue par un grand nombre de personnes, doit être considérée comme publique dans tous les cas, qu'elle ait lieu dans une salle où le public est admis, ou dans un auditorium privé, puisque n'importe quel possesseur d'un appareil récepteur est à même d'en bénéficier (2).

Quant à la réception, il faut faire une distinction : s'agit-il d'un particulier qui, au moyen de son appareil récepteur, suit le concert et en fait profiter ses parents et ses amis, aucune perception ne sera possible, ni en droit (3), ni en fait. Au contraire, s'agit-il d'un entrepreneur de spectacles qui réunit un public dans une salle pour lui faire entendre le concert émis dans une ville voisine, d'un cafetier ou d'un grand magasin qui, pour attirer la clientèle, fait installer des appareils récepteurs à hauts parleurs

ques, les programmes comportent souvent des poésies et des conférences.

2. On se demande comment une question si simple a pu soulever des difficultés. Evidemment, le régime de perception auquel ces auditions doivent être soumises est un peu délicat à déterminer, mais le principe est certain.

3. Ce sera absolument comme si ce particulier faisait exécuter dans son privé les morceaux qu'il écoute.

comme ils auraient fait jadis marcher des phonographes ou des pianos mécaniques, alors, rien, en droit ni en fait, ne vient justifier un abandon quelconque du droit des auteurs. Ils peuvent exiger la perception d'une redevance

Il n'y a pas encore de jurisprudence sur la question. L'évidence des principes juridiques exposés ci-dessus, jointe à la puissance des sociétés de perception, amènera sans doute à un *modus vivendi* équitable pour les auteurs (1).

SECTION II

CARACTÈRES PARTICULIERS A LA REPRÉSENTATION DES PIÈCES DE THÉÂTRE

Lorsqu'un auteur compose une pièce de théâtre, qu'il s'agisse d'une pièce purement littéraire ou d'une pièce dans laquelle se trouvent mêlées paroles, mu-

1. L'association littéraire et artistique internationale dans son dernier Congrès (juin 1925) a émis le vœu suivant :

« Le Congrès, confirmant les principes justement établis par le Congrès international de la T. S. F. émet le vœu que dans toutes les législations soit posée notamment cette double règle :

L'émission radio-électrique d'une œuvre littéraire, dramatique ou musicale n'est licite qu'avec l'autorisation de l'auteur ou de ses ayants droit.

En outre, la diffusion dans un lieu public, de l'exécution transmise par voie radio-électrique est soumise au droit de l'auteur comme toute exécution publique.

Il y a lieu de continuer l'étude des questions concernant la radiophonie, d'un commun accord avec l'association internationale de la T. S. F. et la Commission radiophonique internationale des sociétés d'auteurs.

sique et danse, il l'offre généralement à un directeur de théâtre qui se charge de la mettre à la scène.

Quels sont, dans ce cas, les droits des deux parties ? quelles sont leurs obligations ? Nous avons déjà rencontré les mêmes questions à propos du contrat d'édition. Les mêmes principes nous serviront à les résoudre.

Tout d'abord, quelle est la nature du contrat ? Il ne semble pas que le problème ait beaucoup troublé ni la doctrine, ni la jurisprudence. Il paraît d'ailleurs difficile de la faire rentrer dans les catégories courantes : louage de services, ou société, il vaut mieux, croyons-nous décider que le contrat qui intervient entre l'auteur et le directeur de théâtre au sujet de la représentation d'une pièce, ne pouvant trouver sa place dans des cadres qui ne sont pas faits pour lui, est un contrat *sui generis*, avec ses règles particulières (1). Les conditions de capacité sont les mêmes que pour le contrat d'édition. Le contrat se prouvera généralement, soit par un traité en bonne et due forme, soit par un échange de lettres, soit par les registres du théâtre ou la notification des pièces reçues faite mensuellement par chaque directeur à la Société des auteurs dramatiques (2). Nous indiquons simplement les modes

1. Comme le contrat d'édition.

2. La Société des auteurs dramatiques impose aux directeurs qui ont traité avec elle un certain nombre de formalités destinées à protéger les auteurs. Entre autres, elle exige que toute remise de manuscrit soit constatée par un récépissé donné au déposant. Les directeurs sont naturellement responsables

de preuves les plus usuels ; il est bien certain que la réception d'une pièce peut se prouver par tous les moyens de droit commun (1).

Le directeur de théâtre, par le fait même de la réception de la pièce, et indépendamment des modalités spéciales de chaque contrat, assume l'obligation de jouer la pièce dans un délai déterminé, et sans faire aucun changement de sa propre autorité.

Les traités passés par la Société des auteurs dramatiques avec un directeur de théâtre fixent un délai dans lequel les pièces reçues doivent être jouées, à peine de dédit. Passé ce délai, les auteurs peuvent reprendre leur pièce et exiger le dédit stipulé (2).

de ces manuscrits et peuvent être condamnés à des dommages-intérêts, s'ils l'égarent ou le rendent tardivement (Trib. civ. Seine, 15 déc. 1897. *Gaz. Trib.* 98.1.2.264 ; Aix, 28 mai 1906. *Gaz. Trib.*, 9 juin 1906). La jurisprudence semble considérer que l'auteur qui ne peut montrer de récépissé ne peut réclamer son manuscrit faute de prouver qu'il l'a remis (Paris, 19 février 1910. Ann. 10.288).

1. Notamment par la distribution des rôles (Trib. civ. Seine, 27 nov. 1903 et Paris, 22 déc. 1905. *Gaz. Trib.*, 24 déc., cité par Pouillet) par l'inscription de la pièce au programme ou par des lettres envoyées aux acteurs pour leur promettre un rôle (Paris, 19 février 1910. Ann. 10.288). Le théâtre français a des règles spéciales pour la réception des ses pièces : une pièce reçue à correction peut être encore refusée (Trib. com. Seine, 16 mars 1834 et 5 mai 1859, cités par Pouillet). Il n'en est pas de même lorsqu'il ne s'agit que de coupures ou remaniements de peu d'importance.

2. Jurisprudence constante : Trib. com. Seine, 23 juin 1863. Ann. 64.192 ; Trib. civ. Seine, 25 août 1857, cité par Pouillet ; Paris, 25 août 1861. Ann. 62.269 ; Trib. com. Seine, 7 juin 1869. Ann. 68.79 ; Paris, 21 févr. 1872. Ann. 73.153 ; Paris, 31 oct. 1901. *France judiciaire*, oct. 2.53 ; Paris, 28 avril 1910.

Le directeur ne peut modifier une pièce reçue, y faire des coupures ou des modifications sans l'autorisation de l'auteur (1). Cette obligation a d'ailleurs pour contre-partie le droit d'en exiger la représentation telle quelle. Mais en fait, directeurs et auteurs s'entendent pour faire à la pièce les changements commandés par les nécessités pratiques ou le genre du théâtre (2).

Ajoutons, que, une fois la pièce reçue, le directeur n'a pas besoin de demander l'autorisation de l'auteur avant chaque représentation. Il n'en est ainsi d'ailleurs que tant que la pièce reste au répertoire.

Lorsqu'il y a un changement de direction, le nouveau directeur n'assume les obligations de son pré-

Ann. 10.191. Mais certaines décisions exigent une mise en demeure ou tout au moins des démarches de l'auteur pour obtenir la représentation : Trib. com. Seine, 16 mars 1858. Ann. 58.393. De toute façon, il est certaines circonstances qui doivent exonérer le directeur de toute responsabilité : par exemple, la maladie d'un acteur (Trib. civ. Seine, 1867. Ann. 67.417), l'inexécution de modifications demandées par le directeur et acceptées par l'auteur (Trib. civ. Seine, 27 juillet 1866. *Le Droit*, 28 juillet). Enfin, lorsque la pièce reçue est une pièce d'actualité, le directeur s'engage tacitement à la faire jouer rapidement, puisque le moment passé, la pièce perd toute valeur (Pouillet, n° 763 ; Renouard, t. II, p. 336).

1. L'auteur pourrait, dans ce cas, s'opposer à la représentation de la pièce. Il adresserait une requête du Président du Tribunal, qui, statuant en référé, devrait interdire la représentation (Paris, 21 janv. 1865. Ann. 65.63).

2. On a d'ailleurs jugé (Paris, 28 avril 1910. Ann. 1910.191) que l'auteur doit se soumettre aux modifications justement réclamées, de même que le directeur ne peut s'opposer à de légères retouches, mais que le directeur ne peut exiger une refonte entière de l'œuvre.

décèsseur, en ce qui concerne les pièces reçues, qu'en tant que son contrat contient à cet égard une clause formelle (1). L'auteur conserve toujours le droit de retirer sa pièce lors de ce changement de direction(2).

C'est encore le directeur qui fixe la date de la première représentation (3), qui décide quand la pièce doit quitter l'affiche, à moins que le nombre de représentations n'ait été fixé d'avance (4).

L'auteur a lui aussi des droits et des obligations. C'est lui qui distribue les rôles (5), il surveille les répétitions (6), mais, en revanche, il ne peut faire concurrence à sa propre pièce, ni retirer une pièce reçue (7-8)

1. Paris, 6 juillet 1861. Ann. 61.632. La Société des auteurs dramatiques veille à ce que cette clause figure toujours au contrat, lorsqu'il s'agit de théâtres avec lesquels on traite.

2. Le Senne, p. 189 ; Pouillet, n° 778.

3. Le Senne, p. 242 ; Pouillet, n° 773.

4. L'intérêt du directeur se confond d'ailleurs avec l'intérêt de l'auteur. Sur ce point, V. Trib. civ. Seine, 30 janv. 1897. Ann. 97.251.

5. Généralement d'un commun accord avec le directeur; il ne peut d'ailleurs, sauf convention spéciale, imposer au directeur l'obligation d'engager des artistes et doit se contenter de ceux qui sont attachés au théâtre, V. sur ce point Pouillet, n° 768 ; Hesse, p. 230 et ss.

6. Il n'y est d'ailleurs pas obligé (Paris, 21 févr, 1872. Ann. 73.153 ; Le Senne, p. 256 ; Pouillet, n° 770).

7. Le directeur aurait contre lui une action civile en dommages-intérêts. Mais si l'auteur est un compositeur de musique il peut faire jouer les morceaux séparés dans les concerts sans manquer à ses obligations. Ces sélections font de la réclame à l'œuvre plutôt qu'elles n'entravent son succès. V. Pouillet, n° 781.

8. Pouillet, n° 788 ; Lacan et Paumier, t. II, p. 109 ; Paris, 21 janv. 1865 ; Ann. 65.63 ; Paris, 21 février 1873. Ann. 73.153.

L'interprétation du contrat de représentation peut soulever de nombreux litiges. Nous ne pouvons les étudier ici, cela dépasserait le cadre de notre étude. Leur solution est généralement commandée par l'application du droit commun en matière de contrats, tempérée par la législation et les usages spéciaux en matière de droit d'auteur.

SECTION III

LES SOCIÉTÉS DE PERCEPTION

On se rend compte qu'il est fort difficile pour chaque auteur, pris isolément, de faire respecter son droit. Comment peut-il savoir qu'à Carpentras ou à Quimper, on a représenté sa comédie, récité ses vers, ou joué sa mélodie ? Et même le saurait-il, peut-il engager des procès multiples contre ceux qui l'ont pillé ? Il n'aura souvent pas les ressources nécessaires. Alors, que faire ? sera-t-il désarmé ? Il l'a été longtemps, jusqu'au jour où quelques auteurs se sont réunis pour défendre leurs droits. Ce fut l'origine des sociétés de perception, aujourd'hui riches et puissantes, dotées d'une organisation remarquable qui leur permet de défendre vigoureusement les droits de leurs adhérents. Nous allons étudier succinctement leur fonctionnement.

La Société des auteurs et compositeurs dramatiques (1)

Cette Société est la plus ancienne des sociétés de perception. Il faut en voir l'origine dans l'agence de perception des droits d'auteur, connue sous le nom de « Bureau dramatique » fondée par Beaumarchais, Gréry et Delayrac en 1791 (2).

Mais la Société ne fut réellement organisée qu'en 1829, par Scribe ; ses statuts furent reçus en 1837 et modifiés plusieurs fois depuis (3).

Elle a pour objet (4) :

1° La défense mutuelle des droits des associés vis-à-vis des administrations théâtrales ou de toutes autres en rapport d'intérêt avec les auteurs ;

2° La perception des droits des auteurs vis-à-vis des administrations théâtrales à Paris, dans les départements, à l'étranger, partout où la Société peut ou pourra légalement les percevoir en vertu de traités généraux passés par elle et moyennant la mise en commun d'une partie de ces droits ;

3° La création d'un fonds de secours au profit des associés, de leurs veuve, héritiers ou parents ;

4° La création, au profit des sociétaires et des stagiaires professionnels, d'une caisse de pensions de retraite ;

1. Nous devons une grande partie de ces renseignements à l'amabilité de M. Séraphin Bianchini, contrôleur général de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques.

2. Chartier, *op. cit.*, p. 169.

3. En 1879, 1904, 1911, 1919 et 1920.

4. Art. 5 des statuts.

5° La création d'un fonds commun de bénéfices partageables.

La Société des auteurs et compositeurs dramatiques remplit parfaitement ce programme considérable. Non seulement elle perçoit régulièrement les sommes dues à ses membres (1) mais elle a réussi, en effectuant de minimes prélèvements sur ces sommes, à se créer une fortune énorme qui lui permet de distribuer des secours à ses membres ou à leurs parents, et même de donner des pensions de retraite à tous ceux de ses membres qui sont sociétaires depuis plus de trente ans.

On a quelquefois contesté, mais toujours en vain (2) la légalité de la Société ; une jurisprudence très ferme se prononce en sa faveur.

En outre, les tribunaux refusent, en général, de reconnaître à la Société un caractère commercial ; car elle n'agit pas dans un but de spéculation, et le prélèvement qu'elle effectue sur les sommes qu'elle perçoit n'a d'autre objet que d'assurer son existence (3).

La Société se compose de :

1. Pour les exercices 1923 et 1924 elle a perçu environ 30 millions de droits.

2. Paris, 7 novembre 1843. *Gaz. Trib.*, 8 nov. ; Trib. civ. Seine, 1^{er} mai 1861. Ann. 61.284 ; Paris, 17 novembre 1860. Ann. 61.20 ; Trib. civ. Seine, 18 août 1865. *Gaz. Trib.*, 19 août ; 18 avril 1905. Ann. 06.83.

3. Trib. com. Marseille, 9 février 1880 ; Jur. com. Marseille, 80.1.112 ; Cass. civ., 8 déc. 1913. Ann. 1920.204 ; Paris, 8 juin 1921. *Gaz. Pal.*, oct. 1921, p. 277. *Contra* : Trib. com. Seine, 24 décembre 1906. *Gaz. Trib.*, 27 décembre.

- 1^o Sociétaires ;
- 2^o Stagiaires ;
- 3^o Adhérents ;
- 4^o Héritiers adhérents ;
- 5^o Cessionnaires adhérents ;
- 6^o Auteurs et compositeurs étrangers.

La Société est administrée par une commission de quinze membres (douze auteurs et trois compositeurs) qui choisit deux agents directeurs, chargés de l'exécution de ses décisions et de la perception des droits (1) avec l'aide d'un nombreux personnel, et, naturellement, d'un service du contentieux.

Le domaine de la Société est limité au droit de représentation des ouvrages dramatiques ; elle perçoit les droits d'auteurs sur la recette brute de chaque représentation d'après une proportion qui varie entre 6 et 15 0/0 suivant l'importance de l'établissement (2).

1. Un contrôleur général est chargé de vérifier la comptabilité.

2. On dit généralement que la Société perçoit des droits pour la représentation des œuvres du domaine public ; ce n'est pas tout à fait exact. En réalité, la Société a avec la plupart des directeurs de théâtre des traités forfaitaires, par lesquels il est convenu qu'un tant pour cent sur la recette sera dû à la Société *quelle que soit* la composition des programmes, même si on ne joue pas les œuvres du répertoire de la société (et par conséquent si on joue des œuvres du domaine public), même si le directeur a transformé son théâtre en cinéma (affaire du Vaudeville, 1923)..

En considération des charges qui pèsent sur les directeurs de province, la société des auteurs dramatiques leur fait d'ailleurs, à titre purement gracieux, un remboursement des 5/6 environ des droits perçus à l'occasion des représentations où l'on n'a pas utilisé les œuvres de son répertoire.

La Société répartit les sommes perçues entre ses membres après avoir prélevé la part qui lui revient d'après ses statuts (article 10) c'est-à-dire :

1^o Un pourcentage pour les charges sociales, les caisses de secours et des pensions, et le fonds commun de bénéfices partageables ;

2^o Les frais de perception attribués aux agents directeurs.

La répartition se fait par actes pour chaque représentation ; et entre les collaborateurs, par parts égales, sauf convention contraire.

Les statuts de la Société (article 16) portent que la Société agit comme mandataire de ses membres, qui la chargent d'assurer, en leur lieu et place, l'exploitation de leur œuvre et le recouvrement de leurs bénéfices. La Société agit au nom de ses membres (1) et les contrats qu'elle passe ainsi leur sont donc opposables, ses statuts leur interdisent d'ailleurs « de faire représenter aucun ouvrage ancien ou nouveau sur un théâtre ou par une tournée qui n'auraient pas de traité avec la Société ».

Mais les auteurs conservent le droit d'interdire, dans la limite des traités passés par la Société, la représentation de leurs œuvres ; et ils peuvent toujours, par l'intermédiaire d'un agent directeur, s'opposer à une représentation qui a lieu dans des conditions telles qu'elle peut nuire à leur réputation.

1. Trib. civ. Seine, 18 février 1891. *Gaz. Trib.*, 19 février ; Trib. civ. Seine, 30 janvier 1897. *Ann.* 97.251 ; Trib. civ. Pontoise, 2 août 1904. *Le Droit*, 5 octobre 1904.

Le mandat donné à la Société par ses membres offre cette particularité qu'il ne peut être révoqué. Cette solution exorbitante du droit commun provient de ce que les mandants sont aussi membres de la Société ; il faut par conséquent en cette matière, combiner les règles du mandat avec celles de la Société (1).

D'ailleurs la Société des auteurs dramatiques présente pour ses membres de tels avantages qu'aucun d'entre eux ne songe à regretter cette disposition.

SECTION II

LA SOCIÉTÉ DES AUTEURS, COMPOSITEURS ET ÉDITEURS DE MUSIQUE

Cette société a été fondée en 1851 (2). Elle remplit le même rôle que la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, mais dans une sphère diffé-

1. La jurisprudence décide qu'en l'absence de clause des statuts permettant aux auteurs de donner leur démission, les membres de la société ne peuvent s'en détacher avant le terme fixé pour la durée de l'association.

2. Chartier, *op. cit.*, p. 172, raconte ainsi son origine: « un compositeur, M. Bourget, s'étant vu réclamer le prix de sa place dans un établissement où l'on jouait une œuvre de lui, obtint le 8 septembre 1847 du tribunal de commerce de la Seine un jugement interdisant à l'entrepreneur de cet établissement d'y faire chanter aucune de ses œuvres. Il obtint même ensuite un jugement du 3 août 1848, confirmé par arrêt de la Cour de Paris le 26 avril 1849, condamnant cet entrepreneur à des dommages-intérêts pour avoir continué à représenter ses œuvres malgré la défense. C'est alors que quelques auteurs et compositeurs, encouragés par ces décisions, se joignirent à Bourget,

rente. Elle s'est spécialisée dans la perception des « petits droits », c'est-à-dire des droits dûs par suite de l'exécution d'œuvres musicales qui ne soutiennent pas une action dramatique, mais qui sont plus spécialement destinées aux concerts et établissements autres que les théâtres (1).

Cependant si, à l'origine de la Société, la délimitation entre son domaine et celui de la Société dramatique fut facile à faire, il n'en fut plus de même lorsque le décret du 6 janvier 1864 institua la liberté des théâtres. A la suite de ce décret les concerts purent représenter des ouvrages dramatiques (sélections, morceaux séparés) et les théâtres des œuvres plus spécialement destinées au concert (exemple : airs intercalés dans les revues).

Il fallut que les deux Sociétés s'entendissent pour fixer leurs domaines respectifs et éviter ainsi un conflit (2).

La Société dramatique est seule qualifiée pour

désignèrent un mandataire pour veiller à la défense de leurs intérêts et se constituèrent finalement en société par acte du 31 janvier 1851.

1. La tâche était particulièrement délicate car il est extrêmement difficile de surveiller la multitude d'établissements divers (cafés-concerts, music-halls, cabarets, cafés, concerts, bals, etc...) où l'on peut exécuter publiquement les œuvres du répertoire de la société ; de plus, il n'est pas commode de déterminer le pourcentage qu'il faut appliquer à la recette de ces établissements, où la musique n'est souvent qu'un accessoire et ne représente qu'une partie des attractions.

2. Le premier accord date du 18 mai 1866 ; il a été confirmé et quelque peu modifié depuis, le 17 novembre 1893, le 15 octobre 1898, le 17 octobre 1906 et le 15 mai 1923.

percevoir, en France ou à l'Etranger, le droit de « représentation » c'est-à-dire les droits d'auteur des pièces de théâtre, quel que soit le lieu : théâtres, cafés-concerts et établissements quelconques où ces pièces seront représentées.

La Société musicale a seule qualité pour percevoir en France et à l'Etranger, le droit « d'exécution » c'est-à-dire, les droits d'auteur de toutes les œuvres littéraires ou musicales qui ne sont pas des pièces de théâtre, quelque soit le lieu.

Sont considérés comme pièces de théâtre : les opéras, opéras-comiques, opéras-bouffes, opérettes, ballets, divertissements, pantomimes, tragédies, drames, comédies, vaudevilles, revues, féeries, saynètes, sketches et dialogues, et, en général, toute œuvre en un ou plusieurs actes, avec ou sans musique, destinée à la représentation, et comportant une action avec exposition, développement et dénouement.

Au contraire, font partie du répertoire de la Société musicale : les ouvertures, chœurs, symphonies, morceaux d'ensemble, poésies, romances, chansons, chansonnettes, duos et scènes (chansonnettes) à parler d'une durée inférieure à quinze minutes et les fragments de pièces de théâtre exécutés sans décors ni costumes appropriés à la pièce.

Grâce à ces accords les conflits sont heureusement évités entre les deux Sociétés.

L'objet de la Société musicale est défini par l'article 4 de ses statuts :

1° La perception en France, dans les colonies et à

l'étranger, des droits d'exécution et de représentation qui sont dus à ses membres ou à leurs ayants droit, et la répartition de ces droits ;

2° La mise en commun d'une partie de leurs droits pour constituer le fonds social ;

3° L'attribution de pensions de retraite et l'allocation de secours, conformément au règlement (1) ;

4° Et d'une façon générale, la défense des intérêts matériels et moraux des auteurs, compositeurs et éditeurs (2) de musique ou de leurs ayants droit, dans les limites de l'objet social.

La Société se compose de membres stagiaires et de sociétaires.

Elle est administrée par un conseil d'administration de douze membres (quatre auteurs, quatre compositeurs, quatre éditeurs) ; dont les décisions sont

1. L'article 39 des statuts prévoit un règlement général qu'il complétera. Ce règlement voté par l'Assemblée générale du 25 février 1907, est entré en vigueur le 1^{er} avril 1907, et a été plusieurs fois modifié depuis.

2. La présence des éditeurs dans la société est traditionnelle. Bien que la cession du droit d'édition ne comprenne pas celle du droit d'exécution, les auteurs, avant la création de la Société, se sentant impuissants à faire respecter leur droit d'exécution, l'abandonnaient généralement à leur éditeur qui essayait d'en tirer quelque profit. Quand on fonda la société, il était impossible de retirer aux éditeurs ce droit que l'usage leur accordait, mais qui résultait dans la plupart des cas, d'une simple tolérance des compositeurs. D'un autre côté, comme la société avait intérêt à compter dans son répertoire le plus grand nombre d'œuvres possibles et à éviter les procès on prit le parti d'associer les éditeurs aux auteurs et aux compositeurs et de leur accorder une part dans les droits perçus à l'occasion des exécutions.

exécutées par un directeur, chargé aussi de la perception des droits d'auteur (1).

Un nombreux personnel et un service du contentieux bien organisé aident le directeur dans sa tâche.

Comme la Société des auteurs dramatiques, la Société des auteurs, éditeurs et compositeurs de musique perçoit les droits d'auteurs proportionnellement à la recette brute de chaque exécution. Le pourcentage varie entre 1 et 6,60 0/0 suivant l'importance de l'établissement (2).

Mais alors que le procédé suffit presque complètement à la Société dramatique qui contrôle des établissements où il est facile de calculer et de vérifier les montants des recettes brutes, la Société musicale a dû prévoir un autre mode de perception des droits d'auteurs dans les établissements où le prix des places se confond avec celui des consommations (cafés), est payé au moyen de cotisations annuelles, ou encore lorsque la représentation est gratuite.

La Société a donc recours au procédé de l'abonnement (à la représentation, au mois ou à l'année).

1. Le Conseil d'administration est aidé dans sa tâche par trois commissions statutaires :

La commission des comptes et de surveillance.

La commission des programmes (qui contrôle les programmes et les tableaux de répartition et assure l'inspection dans tous les établissements où s'interprètent publiquement les œuvres des membres de la société).

La commission des retraites qui gère la caisse des retraites et présente au Conseil d'administration les stagiaires qui peuvent être nommés sociétaires.

2. Pour l'exercice 1923-1924, la Société des auteurs, éditeurs et compositeurs de musique a perçu 18.823.204 fr. 07.

Le montant de l'abonnement étant fixé par les agents locaux qui apprécient les recettes approximatives de chaque établissement, ou l'avantage gagné par un particulier ou une société à donner une représentation gratuite (1).

Les sommes ainsi perçues sont réparties entre les membres de la Société, après prélèvement « des sommes nécessaires pour les retenues sociales prévues à l'article 6 (1 1/2 0/0) et des frais généraux », mais cette répartition est moins facile à faire qu'à la Société dramatique, car il n'y a pas d'unité de mesure analogue à l'acte. On a eu recours à une taxation par « parts » multiples de 6, toutes les œuvres étant de façon générale, taxées à 6 parts, sauf un certain nombre d'exceptions taxées à 12, 18, 24, 36, 48, 60 et 72 parts (2).

Les droits sont répartis entre chaque œuvre en proportion du nombre de parts qu'elle comporte ; l'éditeur, l'auteur des paroles et le compositeur de musique touchent chacun un tiers (3). Si l'œuvre résulte du travail d'un seul auteur (œuvres purement musicales par exemple) cet auteur touche

1. C'est la seule façon équitable et élégante de résoudre la difficulté. On ne peut songer à faire intervenir une taxation légale (comme on l'a pourtant fait en Suisse) à cause du principe de la liberté des transactions. D'un autre côté il est impossible que la société établisse un barème fixe, basé sur l'importance des localités, qui risquerait d'être souvent contraire à la réalité.

2. Art. 51 du règlement général.

3. Dans la même catégorie les collaborateurs ont droit à des parts égales

les deux tiers des droits. Enfin les articles 65 et suivants du règlement général fixent la répartition des droits en cas d'adaptation ou d'arrangement.

Comme la Société des auteurs dramatiques, la Société musicale a inséré dans ses contrats une clause forfaitaire par laquelle elle touche des droits sur tous les spectacles donnés dans l'établissement de son co-contractant, même si on n'a exécuté aucun morceau du répertoire syndical (1).

Vis-à-vis de la Société la situation des auteurs peut s'analyser de la même façon que vis-à-vis de la Société dramatique.

La Société est le mandataire de ses membres, mais elle en est le mandataire exclusif, car ses statuts (2) leur interdisent de « permettre ou de défendre personnellement l'exécution publique de leurs œuvres (3) », et irrévocable, car les associés ne peuvent se retirer de la Société qu'à l'expiration du temps fixé pour sa durée.

Les Sociétés de perception nous apparaissent ainsi non seulement comme les protectrices des au-

1. Un jugement du Tribunal de commerce de la Seine du 18 janvier 1916, confirmé par la Cour le 31 janvier 1917 (*Bull. Soc. mus.*, n° 68, p. 84) a reconnu la validité de cette clause.

2. Plus rigoureux encore que ceux de la société dramatique.

3. Lorsqu'un auteur estime qu'une mauvaise exécution compromet sa réputation, il doit s'adresser à la société pour la faire interdire. D'ailleurs il arrive parfois que la société prend l'initiative d'une protestation ; c'est ce qui s'est produit lorsque certains établissements ont joué des œuvres de Chopin, Beethoven, Wagner, transformés en tangos et fox-trots (Chartier, p. 185).

teurs et compositeurs, mais aussi comme des organismes conciliateurs. Grâce à elles, les conflits sont devenus extrêmement rares. Nous sommes heureux de les en féliciter.

TITRE IV

RESPONSABILITÉ DES AUTEURS A PROPOS DE LEURS ŒUVRES

Nous avons déjà eu l'occasion, en traitant du droit moral, de constater qu'un auteur peut encourir, par suite de la publication de son œuvre, une responsabilité quelquefois fort lourde. Cette responsabilité est le plus souvent dépourvue de sanction, car le domaine du devoir moral est infiniment plus vaste que le domaine du devoir juridique, et la loi ne menace l'auteur d'une répression pénale que lorsqu'il a produit une œuvre de ton et d'inspiration particulièrement dangereux pour la Société, et ne le condamne à une réparation civile qu'en tant qu'il s'est montré coupable d'une faute appréciable ayant entraîné pour la personne qui en a été victime un préjudice matériel ou moral.

Remarquons, en passant, que cette responsabilité, pénale ou civile, pèse sur tous les écrivains et plus particulièrement encore sur ceux d'entre eux qui publient des articles dans la presse périodique.

Aussi ne pouvons nous songer à développer dans toute son ampleur la théorie de la responsabilité de

l'auteur à raison de l'œuvre qu'il a publiée, théorie qui serait plus à sa place dans un ouvrage traitant de la presse; nous nous bornerons à signaler ici les principaux cas de responsabilité civile ou pénale de l'auteur, renvoyant ceux qui désirent avoir une documentation précise aux traités spéciaux sur la matière (1).

SECTION I

RESPONSABILITÉ PÉNALE

Un auteur peut encourir une responsabilité pénale dans 3 cas :

a) S'il s'est rendu coupable de diffamation.

b) Si son ouvrage tombe sous le coup des dispositions qui répriment les crimes et délits contre la chose publique, ou la provocation à ces délits.

c) Enfin, si l'ouvrage qu'il a composé, pris dans son ensemble, est licencieux et contraire aux bonnes mœurs.

a) Le premier cas de responsabilité pénale est celui de diffamation. Il arrive parfois que des écrivains — des journalistes surtout — se laissant emporter par leurs passions politiques, se livrent

1. Voir notamment Fabreguettes, *Traité des délits politiques et des infractions par la parole, l'écriture et la presse*, 2^e édit., 1901; Garraud, *Traité théorique et pratique du droit pénal français*; G. Le Poittevin, *la Liberté de la presse depuis la Révolution*, 1901; Worms, *les Attentats à l'honneur, diffamation, injures, outrages, etc...*, 1890 et Dalloz, *Jur. gén. V^e Presse, outrage-publication*.

à des attaques directes contre des tiers, et les accusent, sinon de crimes ou de délits, du moins d'actes malpropres. La personne attaquée ainsi a évidemment le droit de citer directement l'auteur devant le tribunal correctionnel (1).

La même solution s'impose lorsque des critiques littéraires ou artistiques, outrepassant leurs droits, portent contre l'auteur dont ils parlent des accusations déshonorantes.

Il en serait ainsi encore lorsque, donnant des renseignements défavorables sur des industries ou des produits, l'auteur agit dans une intention malveillante et en se rendant compte des conséquences préjudiciables de son acte (2).

B) L'auteur — en général le journaliste — mais quelquefois l'écrivain ou même l'artiste, peut être poursuivi pénalement dans les cas suivants (3) :

a) Lorsqu'il a provoqué à des crimes ou des délits ou qu'il en a fait l'apologie ;

b) Lorsqu'il a adressé à des militaires des provocations à la désobéissance ;

c) Lorsqu'il a fait de la propagande anarchiste ;

d) Lorsqu'il a diffamé ou injurié des fonctionnaires, ou lorsqu'il a offensé les chefs d'Etat et les agents diplomatiques étrangers ;

e) Lorsqu'il a commis des délits contre la chose

1. Art. 22 et suiv. Code pénal.

2. Trib. corr. Seine, 13 décembre 1922. *Gaz. Trib.*, 25 février 1923.

3. Loi du 29 juillet 1881.

publique (offense au Président de la République, fausses nouvelles, etc...).

C) Enfin l'auteur (écrivain ou artiste) peut être poursuivi devant la juridiction répressive lorsque ses ouvrages sont contraires aux bonnes mœurs (1). Les juges apprécient souverainement leur caractère licencieux mais (2) « il faudra toujours dans cette appréciation, considérer l'ensemble de la publication et rechercher le but poursuivi par l'auteur. C'est cet examen de l'œuvre entière, et non pas de tel passage plus ou moins scabreux, de tel ou tel détail graveleux de la figure qui permet de porter avec sûreté un jugement sur son véritable caractère (3).

Ce qu'il y a de remarquable dans les deux cas B et C, qui tombent sous le coup de la loi du 29 juillet 1881, c'est que le législateur a voulu surtout punir la publication de l'ouvrage incriminé, beaucoup plus que sa confection. En conséquence, c'est le publicateur (4) qui est considéré comme l'auteur principal du crime ou du délit, et l'auteur n'est gé-

1. Loi du 29 juillet 1881 modifiée.

2. Le Poittevin, *Droit criminel*, t. II, n° 669.

3. Cette distinction est faite par la jurisprudence. Limoges, 8 février 1900 ; J. Parq. 1900.2.157 ; Trib. Verviers (Belgique), 29 nov. 1902 ; *ibid.*, 1903.2.74. C'est par application de ce principe que Flaubert fut acquitté lorsqu'il fut poursuivi à la requête du ministère public, pour avoir écrit *Madame Bovary*.

4. C'est-à-dire l'éditeur, s'il s'agit d'un livre ou d'un dessin, et le gérant s'il s'agit d'un article de journal ; s'il n'y en a pas, s'ils sont inconnus (Le Poittevin, *op. cit.*, t. III, n° 1297), on poursuivra l'auteur, à défaut l'imprimeur, à défaut les vendeurs, distributeurs, afficheurs comme auteur principal du délit.

néralement poursuivi que comme complice. Pour que l'infraction soit punissable il faut, en outre, qu'on relève contre les personnes poursuivies l'intention coupable, conformément aux règles générales du droit pénal.

SECTION II

RESPONSABILITÉ CIVILE

D'après le principe posé par l'article 1382 du Code civil, toute personne lésée par un fait quelconque peut réclamer des dommages-intérêts à la personne par la faute de qui il a subi un préjudice.

L'écrivain et l'artiste ne sont pas soustraits à l'application de ce principe. Ils ont, en dehors de la responsabilité morale et intellectuelle dont nous avons déjà eu l'occasion de parler, en dehors de la responsabilité pénale que nous venons de signaler, une responsabilité civile qui peut être assez lourde.

De plus, bien des gens qui pourraient déposer une plainte en diffamation préfèrent réclamer des dommages-intérêts devant les tribunaux civils, en invoquant la faute grave commise à leur égard, plutôt que de s'exposer, en cas d'insuccès à se voir poursuivis par leurs adversaires pour abus de citation directe.

Pour que l'auteur soit tenu pour responsable, il faut non seulement qu'il ait commis une faute, mais

encore que cette faute soit la cause d'un dommage. De quel dommage ? La jurisprudence reconnaît, et de plus en plus largement, le dommage moral; mais il est certain que nous sommes ici toujours plus ou moins près de la limite extrême que les tribunaux ne veulent pas dépasser.

Il ne peut être question, comme nous l'avons dit au début de ce chapitre, de faire un examen complet de toute la jurisprudence ; nous nous contenterons de dégager à la fois son attitude générale devant ce problème et sa façon de l'aborder.

Ici encore, nous constatons que le droit a un rôle conciliateur entre les intérêts sociaux qui s'opposent; d'un côté s'affirme l'intérêt social que représente la liberté d'expression : il est bon que ceux qui font un effort de création puissent le faire sans avoir à se soucier de déplaire. L'inspiration n'est harmonieuse et féconde que dans la fantaisie et dans la liberté. Un peuple a plus besoin de franchise que d'adulation, bien que l'adulation soit parfois nécessaire ! Et ceux qui n'ont d'autre but que de plaire se spécialisent dans les pièces jouées sur les théâtres des boulevards. Il est bon que les auteurs puissent, à l'occasion, heurter, choquer et même blesser.

Mais à l'inverse, chacun demande qu'on protège plus ou moins sa tranquillité, que la quiétude de son moi ne soit pas rompue impunément à tous moments, que les barrières de son isolement ne soient pas renversées sans sanctions. Et comme la paix intérieure est la condition néga-

tive, mais *sine qua non*, du bonheur de l'homme moyen et de sa possibilité de produire du bon travail, le droit doit s'efforcer et s'efforce de protéger cet intérêt social.

Ainsi dans un camp, nous avons la liberté d'agir, d'exprimer sa pensée ou ses sentiments, de critiquer; de l'autre, la nécessité de la paix intérieure, condition du bon travail, du repos fécond, et du bonheur humain.

Il est curieux de voir que dans les décisions de jurisprudence, cette balance est faite, inconsciemment peut-être, mais sûrement. Lorsque, dans l'espèce concrète qu'ils ont à décider, les juges considèrent que l'auteur ne représente point des intérêts sociaux particulièrement dignes d'être protégés, ils sont beaucoup plus portés à admettre que le demandeur a subi un dommage moral que la loi doit réparer.

C'est ainsi que, lorsque l'intention de l'auteur a été uniquement de nuire au plaignant, il n'y a pas de contre poids et les tribunaux reconnaissent très facilement l'existence d'un dommage moral. C'est par exemple, un photographe qui a rapproché dans une intention malveillante des personnes sans rapports entre elles (1); ou bien un auteur fait le récit d'événements connus, qu'il amplifie ou déforme dans une intention peu bienveillante (2) ou encore il a

1. Paris, 26 juillet 1900. Anr. 02.174 et sur. pourvo Req., 23 avril 1903. Sir. 04.1.73.

2. Trib. civ. Seine, 28 janvier 1896, Ann. 97.36; Paris, 16 mars 1897. Ann. 98.316; Civ., 29 avril 1897. Ann. 98.18

tracé un portrait défavorable d'une personne qu'il a nommée ou désignée d'une manière suffisante pour que le lecteur n'ait aucun doute sur son identité (1), ou enfin un dessinateur a fait la caricature d'une personne irascible, qui lui demande des dommages-intérêts ou la suppression du dessin outrageant (2).

C'est ainsi que le ton de l'article est plus important que le fond même, par exemple : les critiques et commentaires faits sur un ton particulièrement acerbe peuvent donner lieu à une réparation civile (3), même quand il s'agit d'appréciations de

Paris, 2 décembre 1897. Ann. 99.61 ; Bordeaux, 24 janvier 1899. Ann. 06.96 ; Nancy, 16 juin 1921. Ann. 21.328.

1. Trib. civ. Seine, 31 décembre 1894. Ann. 95.190 ; Trib. civ. Seine, 31 octobre 1902. *Gaz. Trib.*, 20 décembre.

2. Paris, 12 novembre 1897. Sir. 98.2.199 ; Trib. civ. Seine, 20 juin 1884. Ann. 88.281 ; Trib. com. Seine, 23 mai 1905. Ann. 06.38. *Contra* : Rennes, 23 nov. 1903. D. P. 05.2.69 ; Paris, 6 février 1913. Ann. 14.67. Mais on peut toujours interdire l'exhibition de la caricature. Trib. civ. Seine, 10 février 1905. D. P. 05.2.380.

3. Trib. com. Seine, 3 mai 1905. *Le Droit d'auteur*, 1905.135 ; Trib. civ. Bruxelles, 5 février 1913. Ann. 13.2.60. Les droits de la critique sont très étendus. Trib. com. Seine, 11 décembre 1913. Ann. 13.1.46 ; Trib. civ. Bruxelles, 28 janvier 1914. Ann. 14.2.38 ; Trib. civ. Seine, 23 juillet 1921. Ann. 21.300. Dans tous les cas et à condition seulement que le passage mentionné ait paru dans une revue périodique, la personne visée a toujours ; le droit de répondre aux allégations de l'auteur de la critique, dans les limites établies par la loi de 1881. Un arrêt récent de la Cour de cassation dont la jurisprudence a été suivie par la Cour de renvoi a en effet déclaré que le droit de réponse appartient à toute personne nommée dans un périodique, même lorsqu'elle l'a été dans un but de critique littéraire ou artistique, et qu'elle ne peut reprocher à l'auteur d'avoir outrepassé

bonne foi, sans attaques personnelles, sans diffamation.

D'ailleurs, ce que la jurisprudence protège, ce n'est pas le plus souvent le « moi » dans sa complexité ; c'est avant tout le « moi social » ; c'est la réputation morale, aussi le photographe qui a cédé les clichés de portraits à un tiers qui s'en sert pour orner la première page d'un ouvrage obscène est passible de dommages-intérêts (1).

C'est la réputation commerciale : l'auteur qui donne sur des tiers ou sur les produits qu'ils fabriquent (2) des renseignements défavorables peut se voir condamner à réparer le préjudice causé.

Parfois pourtant, le droit va plus loin et protège des éléments du moi qui sont plus personnels, plus intimes. C'est ainsi qu'un médecin a été condamné à des dommages-intérêts envers un malade sur le-

les droits de la critique. Paris, 24 novembre 1922 cassé le 21 mai 1924. D. P. 24.1.197 et sur renvoi, Orléans, 27 mai 1925. D. H. 25.420. La jurisprudence de la Chambre criminelle est en accord avec celle de la Chambre civile. ; il suffit qu'une personne ait été nommée, même s'il n'y a eu ni attaque ni appréciation défavorable et que sa réponse soit en rapport avec l'article où elle l'a été.

1. Trib. com. Seine, 8 octobre 1903. Ann. 05.220 ; Trib. civ. Seine, 30 janvier 1907. *Gaz. Trib.*, 31 janvier. Plus simplement, un photographe reproduit et met en vente le portrait d'une personne sans son autorisation.

2. Trib. civ. Seine, 2 janvier 1894. Ann. 95.138 ; Trib. civ. Lyon, 9 août 1904. Ann. 05.10. *Contra* : Trib. civ. Seine, 8 février 1867. Ann. 67.95 ; Trib. civ. Seine, 23 mars 1908 cité par Pouillet, p. 489, note 6.

quel il avait publié des observations chimiques dans un but scientifique (1).

On voit, par ces quelques exemples que le métier d'auteur comporte des responsabilités très considérables, tout au moins en théorie, car, en pratique, le Ministère public et les particuliers se montrent extrêmement tolérants.

1. Trib. civ., Seine 5 décembre 1895. Ann. 97.90. Motifs de Bordeaux, 5 juillet 1893 et sur pourvoi Cass., 9 avril 1895. Ann. 97.107.

TITRE V

TRANSMISSION A TITRE GRATUIT DU DROIT D'AUTEUR

CHAPITRE PREMIER

TRANSMISSION ENTRE VIFS

Il n'y a aucune raison pour interdire à l'auteur de disposer à titre gratuit de ses droits sur son œuvre, puisqu'on l'autorise à les céder.

Un auteur peut donc faire don de son droit, dans la mesure où il l'entend et sans qu'il y ait d'autres limites à ses libéralités que les règles générales des donations.

Cette donation peut être plus ou moins complète.

Elle peut comporter simplement transmission de la propriété matérielle (1).

C'est le cas du peintre qui donne un tableau, du sculpteur qui offre une statue. L'auteur se réserve le droit moral de s'opposer à toute modification de sa pensée.

1. Cette transmission peut être effectuée par don manuel.
Cour de Paris, 1^{er} mars 1907. Ann. 1907.193

Il conserve son droit de reproduction ; mais s'il n'a pas gardé de maquettes ou de copies, il ne peut plus désormais l'exercer qu'avec l'autorisation du donataire (1). Avant la loi du 9 avril 1910, on discutait si la donation de la propriété matérielle emportait donation du droit de reproduction : la question est désormais tranchée dans un sens favorable aux artistes (2). Ni avant la mort de l'auteur ni après, le donataire d'une œuvre d'art ne possédera le droit de reproduction, à moins de convention expresse.

Mais quand il s'agit de la donation d'un manuscrit, que faut-il penser ? Il nous semble que jamais, dans le silence du contrat, le donataire ne doit être présumé avoir reçu le droit de reproduction. Les donations doivent s'interpréter restrictivement. Il en résulte que le donateur seul a le droit de publier son œuvre et d'en tirer des profits pécuniaires. Mais après sa mort, et s'il s'agit d'une œuvre non encore publiée par lui, le décret du 1^{er} germinal an XIII, confère au donataire (3) les droits qui auraient ap-

1. En effet, il ne peut imposer au donataire, en l'absence de clause expresse, les ennuis que peuvent causer l'obligation de mettre l'œuvre à la disposition de l'éditeur.

2. Troplong considérait ce droit comme l'accessoire de l'objet matériel ; Demolombe était d'un avis contraire. La Cour de Besançon (21 mai 1902. Ann. 1903.39) saisie de la question à propos du monument de Bartholdi « le lion de Belfort » avait jugé que le droit de reproduction ne peut faire l'objet d'un don manuel, à cause de son caractère incorporel.

3. Sur les œuvres posthumes ce décret confère « aux propriétaires par succession ou à autre titre », le droit de publication.

partenu à l'auteur s'il avait publié l'œuvre de son vivant. A partir de cet événement, le donataire jouit donc du droit de reproduction.

L'auteur, plus généreux encore, peut faire don de son droit de reproduction, soit seul, soit en même temps que de la propriété matérielle (1). Il conserve néanmoins son droit moral.

Enfin, allant plus loin, l'auteur peut se dépouiller complètement, abandonner tout droit sur son œuvre, et autoriser le donataire à la publier et à la faire paraître sous son nom. Cette intention doit être expresse : elle ne peut jamais être présumée.

La donation du droit d'auteur est assujettie à toutes les règles du Code civil sur les donations.

Elle peut faire l'objet d'un rapport, être réduite (2) si elle dépasse la quotité disponible. Evidemment, l'estimation de la valeur d'un ouvrage peut présenter certaines difficultés, mais elle est possible dans la plupart des cas.

A ce propos, on s'est demandé si dans le calcul des biens héréditaires on peut faire entrer des manuscrits. Il semble que non (3). Les manuscrits ne représentent pas une valeur marchande dans le pa-

1. Il semble qu'un acte authentique doive être exigé (Baudry Lacantinerie, *Donations*, nos 1180 et suiv. ; Aubry et Rau, t. VIII, p. 83 et 659 ; Laurent, t. XII, n° 283).

2. Pouillet, n° 384, se demande si la donation faite en vue d'un abandon au domaine public peut être réduite. Il se prononce pour l'affirmative. La question ne présente aucun intérêt pratique.

3. Coin-Delisle, *Traité des donations*, art. 922 ; Pouillet, n° 382.

trimoine ; ils ne l'acquièrent que par la publication ; or les héritiers ont le droit de se refuser à les publier. D'ailleurs, remarquons-le, il y a une législation spéciale aux œuvres posthumes, qui confère au publicateur les mêmes avantages que s'il en était l'auteur. Cette raison nous paraît interdire au donataire de faire aucune objection de ce chef à la réduction : elle serait d'ailleurs tout aussi valable si les héritiers entendaient publier les œuvres du *de cujus*.

Il est bien évident qu'un auteur peut aussi, en se mariant, aliéner une partie de ses droits au profit de son conjoint. Sa générosité n'est limitée que par les principes généraux du droit.

Aussi n'est-ce pas de donations que nous voulons parler ici, mais des libéralités, en quelque sorte forcées, que pourraient imposer à l'époux auteur, au profit de l'autre, l'adoption de certains régimes matrimoniaux.

En effet, si aucun avantage pécuniaire ne peut résulter pour l'un ou l'autre des conjoints du régime dotal ou de la séparation de biens, il n'en est pas de même lorsqu'il s'agit de la communauté légale ou réduite aux acquêts. En cas d'apports inégaux, l'adoption d'un de ces régimes constitue certainement une bonne affaire pour le fiancé le moins favorisé par la fortune. Ne peut-il pas se faire que, par suite de l'application des règles de la communauté, l'un des époux abandonne à l'autre, sans le savoir, une partie de ses droits à son œuvre.

La question est assez délicate. Si tout le monde est

d'accord pour reconnaître que les produits pécuniaires de l'exploitation d'un ouvrage tombent dans la communauté, la même unanimité est loin d'être acquise lorsqu'il s'agit de savoir ce que devient le droit. La jurisprudence et une partie de la doctrine considèrent le droit de l'auteur comme un droit mobilier, et le soumettent purement et simplement à toutes les règles relatives à cette espèce de droits. (1)

Et cependant, est-il logique d'appliquer à la « propriété littéraire ou artistique », si différente de la propriété ordinaire, tous les principes édictés par le Code lorsqu'il traite des divers régimes que peuvent adopter les époux ? Est-il raisonnable, partant de la *summa divisio* de l'article 516, de déclarer que le droit de l'auteur sur son œuvre, n'étant pas immobilier, doit nécessairement être mobilier et que, par conséquent, sauf convention contraire, il tombe dans la communauté ? Est-il conforme au bon sens de se laisser hypnotiser par le mot de propriété qu'on lui applique généralement, faute d'un terme meilleur, et de juger du contenu du flacon d'après l'étiquette ? Doit-on oublier qu'une œuvre est une émanation de

1. Troplong, *Contrat de mariage*, t. 1^{er}, p. 443 ; Demolombe, *Des biens*, t. I, n° 226 ; Aubry et Rau, *Cours de droit civil français*, 4^e vol., t. V, p. 284 ; Laurent, *Principes de droit civil*, t. V, n° 512 et t. XXI, n° 226 ; Guillouard, *Contrat de mariage*, t. I n° 282 ; Baudry Lacantinerie, Comtois et Surville, *Contrat de mariage*, t. I, n° 280 ; Lyon-Caen, note au Sirey, 1902.1.365. *Contra* Pataille, Ann. 1880.229 ; Massé et Vergé sur Zachariae, *Droit civ. français*, t. IV, p. 69 ; Renouard, *Droit d'auteur*, p. 251 ; Bertauld, *Questions pratiques*, t. I, n° 274 ; Pouillet, *Propriété littéraire*, n° 184 ; Saleilles, note au Sirey, 1900.2.121.

la personnalité de son auteur, une extériorisation de sa pensée pour ne songer qu'aux profits pécuniaires qu'il en tirera peut-être ? Doit-on négliger délibérément le côté moral du droit, pour ne considérer que son côté patrimonial ? Doit-on, parce que notre intelligence paresseuse s'accommoderait volontiers d'un monde juridique bien rangé, où tout serait catalogué, étiqueté, suivant des catégories connues et invariables, faire entrer les choses les plus différentes dans des moules préparés d'avance, et qui ne leur conviennent que très imparfaitement ?

Poser ces questions, c'est y répondre et montrer que nous considérons le droit de l'auteur sur son œuvre comme tout à fait distinct du droit de propriété, et que nous lui attribuons une nature qui ne nous permet de le faire entrer dans aucune des catégories juridiques connues.

Malheureusement, la Cour de cassation n'est pas de notre avis, et, dans une affaire célèbre (1), elle a décidé que la *summa divisio* de l'article 51 est quelque chose de sacré et d'intangible, que tout ce qui n'est pas immeuble est meuble ; et comme le mot immeuble a un sens trop précis pour qu'on puisse faire entrer dans cette catégorie autre chose que ce qui en fait réellement partie, elle a été obligée de

1. Arrêt Lecoq. Cass. civ., 25 juin 1902. D. P. 1903.1.5 et note de M. A. Colin. V. aussi, S. 1900.2.121, note de M. Saleilles, et 1902.1.365, note de M. Lyon-Caen ; l'arrêt du 25 juin 1902, qui infirme un arrêt de la Cour de Paris, consacre une jurisprudence déjà affirmée par un arrêt du 16 août 1880. D. P. 1881.1.25.

ranger le droit de l'auteur parmi les meubles.

A la suite du Procureur général Beaudoin, la Cour ne s'appuyait que sur des arguments de texte peu convaincants ; elle prétendait trouver le fondement de sa thèse dans les travaux préparatoires de la loi de 1866, et dans l'expression employée par cette loi « indépendamment des droits qui peuvent résulter en faveur de ce conjoint du régime de la communauté ». Elle ajoutait qu'aux termes de l'article 1498 du Code civil les produits de l'industrie exercée par les époux pendant le mariage tombent dans la communauté et qu'il n'y a aucune raison pour soustraire le droit de l'auteur à cette règle générale.

Satisfaite de cette argumentation dont nous allons montrer bientôt toute la fragilité, la Cour suprême a donc jugé que le droit de l'auteur sur son œuvre tombe dans la communauté, sauf convention contraire insérée dans le contrat de mariage (1).

Dès lors, il est facile de se rendre compte à quelles absurdités conduit cette décision. Si l'auteur meurt le premier, son conjoint, d'après la loi du 14 juillet 1866, a la jouissance des droits dont il n'a pas disposé. Si, au contraire, c'est l'auteur qui survit, il sera obligé de partager ses droits avec les héritiers de son conjoint. Ainsi l'interprétation de la Cour

1. Le procureur général Beaudoin estime que les époux peuvent éviter toute difficulté en excluant leurs œuvres de la communauté : c'est exact, mais encore faut-il que la vocation de l'auteur ne se révèle pas qu'après le mariage, comme cela se produit si fréquemment chez les femmes.

de cassation aboutit à traiter l'auteur moins favorablement que l'époux qui n'a rien fait.

Ce n'est pas tout. Le divorce crée entre les anciens époux, lorsque l'un d'eux est auteur, une indivision dont il est impossible de sortir, puisque le droit d'auteur est impartageable, indivision d'autant plus insupportable que les droits de chacun des co-propriétaires y sont plus mal définis. En effet, l'auteur, s'il doit partager avec son conjoint le droit aux profits pécuniaires, conserve seul le droit moral. Lui seul peut autoriser une publication, renouveler un contrat d'édition, apporter à son œuvre des modifications. Dès lors, il y a antinomie entre le droit que la Cour suprême accorde au conjoint divorcé, et ce droit moral. Quelle est la valeur d'un droit dont l'autre titulaire peut vous empêcher de tirer profit ? La Cour s'imagine-t-elle vraiment répondre à cette objection en disant que l'auteur ne peut exercer son droit moral qu'à condition « qu'il n'agisse pas dans un but de vexation à l'égard de son conjoint ? » Ne voilà-t-il pas quelques procès en perspective ? N'est-ce pas là d'ailleurs une concession qui ruine tout le système ?

Et une jurisprudence n'est-elle pas jugée quand elle aboutit à de tels résultats ?

Aussi l'arrêt de la Cour de cassation a-t-il soulevé des protestations véhémentes (1) ; quelques auteurs,

1. Notamment de la part de MM. Colin, Saleilles et Pouillet. La Société des gens de lettres, la Société des compositeurs,

pourtant, l'ont approuvé (1). La Cour de Paris dont la décision a été cassée par la Cour suprême a résolu plus sainement la question, et fait entendre « la protestation du bon sens contre la rigidité inique des principes (2) ».

Il faut, à notre avis, pour bien poser le problème, déblayer une bonne fois le terrain de tous les arguments de texte, puis remonter aux sources mêmes du droit, le suivre dans ses transformations successives, afin d'en saisir la nature.

Les arguments de texte peuvent être utilisés aussi bien par les adversaires du système jurisprudentiel que par ses partisans. MM. A. Colin (3) et Pouillet (4) l'ont fort bien montré. L'exposé des motifs et les travaux préparatoires ne peuvent être retenus, pour plusieurs raisons :

1^o Quand il s'agit d'une loi aussi importante que celle de 1866, la discussion est longue et souvent confuse, et l'on peut y trouver des arguments dans un sens et dans l'autre. C'est ce qui s'est produit, en fait (5). D'ailleurs Jules Simon ne disait-il pas en parlant de cette loi : « le premier mérite à nos yeux de l'article 1^{er}, c'est qu'il ne tranche pas la

le syndicat des Sociétés littéraires et artistiques, le Cercle de la librairie se sont élevés contre la solution admise par la Cour de cassation.

1. Lyon-Caen, note au Sirey, 1902.

2. Saleilles.

3. D. P. 1903.1.5.

4. Nos 185 et suiv.

5. Pouillet, n^o 185.

question de principe ; il la laisse au contraire subsister tout entière (1) ».

2^o « Une loi n'est pas l'œuvre de ceux qui la proposent, la rapportent ou la discutent, mais de ceux qui la votent et, qui, pour la plupart ne font pas connaître leur opinion (2) ».

3^o Le texte voté seul est décisif ; « la loi une fois promulguée, a une vie propre et doit être appliquée sans que l'on ait à se préoccuper des considérations qui ont inspiré ses auteurs ».

Nous nous attacherons donc seulement aux textes.

a) En admettant même que la division de l'article 516 soit une *summa divisio*, nous savons qu'il existe des droits mobiliers qui ne tombent pas en communauté, parce que d'une nature trop personnelle (pensions de retraite, d'invalidité, décorations, etc.)

b) L'expression de la loi de 1866 qui semblait si décisive à M. le Procureur général Beaudoin ou à MM. Aubry et Rau n'a pas l'importance qu'on lui prête. M. le Procureur général Beaudoin a montré lui-même que cette loi renvoyait au décret du 5 février 1810 qui garantissait son droit à l'auteur sa vie durant, puis à sa veuve, si les « conventions matrimoniales de celle-ci lui en donnaient le droit », c'est-à-dire si elle n'avait pas adopté le régime de séparation d'intérêts. Les mots « indépendamment des droits qui peuvent résulter en faveur de ce con-

1. *Moniteur* du 3 juin 1866, cité par Pierre Mass.e

2. A. Colin, note précitée.

joint du régime de la communauté » signifient tout simplement : « sans que ces droits soient subordonnés à l'adoption du régime de la communauté ».

c) Enfin, l'article 1498 ne peut être invoqué ici. Ce qui est un produit de l'industrie de l'auteur, ce sont les « droits d'auteur » c'est-à-dire les bénéfices pécuniaires produits par l'exploitation de son œuvre. Ces produits tombent en communauté : tout le monde est d'accord sur ce point. Mais l'œuvre elle-même n'est pas un produit de l'industrie, c'est l'industrie même. Une œuvre littéraire ou artistique est un capital qui demande à être mis en valeur, dont l'exploitation exige beaucoup de soins et de peines (1). Pourquoi ne pas l'assimiler à la plus-value d'un fonds ou d'un office propre, qui est exclue de la communauté ?

D'ailleurs l'article 1527 du Code civil combiné avec l'article 1^{er}, § 3 de la loi du 14 juillet 1866 nous apporterait, si la simple logique ne suffisait pas, un argument de plus. L'article 1527 ne permet pas aux enfants du premier lit de faire réduire les avantages qu'un conjoint peut retirer des économies faites sur les revenus communs : si l'on admet la mise en communauté du droit d'auteur, comment concilier ce texte avec l'article 1^{er}, § 3, de la loi du 14 juillet 1866 qui autorise les héritiers réservataires (et non

1. « Comment comparer un bien de ce genre à une acquisition, faite par un époux sur ses économies, à un immeuble dont il n'y a plus qu'à toucher les loyers, à un titre de bourse dont il n'y a plus qu'à détacher les coupons ? » (A. Colin).

pas seulement les enfants du premier lit) à faire réduire le droit, bien qu'il soit *ab intestat*, du conjoint survivant, si ce droit entame leur réserve ?

d) Ajoutons, pour terminer, que le conjoint survivant, cinquante ans après la mort de l'auteur, n'a plus absolument aucun droit ; c'est donc qu'il ne peut jamais en profiter qu'à titre de successeur, et non de co-propriétaire.

Et enfin, puisque la loi de 1866 a soigneusement évité d'aborder la question de principe, et a laissé intactes les dispositions législatives antérieures, rappelons que le décret de 1793, qui a créé le droit d'auteur, l'accorde « exclusivement » à l'auteur lui-même sa vie durant. Rappelons que le décret de 1810 dont la loi de 1866, d'après l'opinion de la Cour de cassation, a suivi l'esprit, attribuait aux héritiers de l'auteur, après la mort de la veuve, la jouissance du droit tout entier, et non pas seulement de la moitié du droit, ce qui se serait produit si la veuve commune avait été considérée comme co-propriétaire.

A présent que nous avons montré le peu de valeur des arguments de texte sur lesquels s'appuient les partisans du système de la Cour de cassation, nous allons prendre le droit de l'auteur sur son œuvre à sa naissance et montrer comment la nature même de ce droit s'oppose au partage.

Ce droit, nous l'avons déjà dit, résulte de la création. L'auteur a une idée : il conçoit son œuvre, y attache sa pensée, l'élabore lentement. Rien n'est encore sorti de son cerveau, et rien n'en sortira que

s'il le veut bien. Ainsi, l'origine même du droit est toute subjective.

L'auteur se décide enfin à extérioriser son idée, il lui donne une forme qui lui est personnelle et qui porte sa marque. Le littérateur, le musicien, élaborent leur manuscrit ; l'architecte dresse ses plans, l'artiste peint son tableau, on sculpte la statue, pour ne parler que des cas les plus remarquables.

Quel est leur droit sur l'œuvre ainsi créée ? C'est encore et avant tout un droit moral, et personnel ; le droit de la détruire ou de la publier, de la modifier ou de la garder par devers eux sans la communiquer à autrui.

Ce droit moral contient déjà, mais en germe, et en quelque sorte sous sa dépendance, le droit patrimonial. Le caractère personnel qui marque le droit à son origine reste de beaucoup le plus important. Personne ne peut contraindre l'auteur à publier son œuvre, tout le monde est d'accord là-dessus. L'auteur a donc un véritable monopole d'exploitation, puisqu'il dépend de lui de garder son œuvre improductive de bénéfices.

Maintenant, faisons un pas de plus : l'auteur veut faire connaître l'œuvre qu'il a créée ; il s'entend avec un éditeur, avec un directeur de théâtre et son œuvre devient une source de profits pécuniaires. En la publiant, il ne s'est pas dessaisi de son droit primordial : il y ajoute une autre face, en faisant de son œuvre une valeur de rendement. Dès lors, un droit patrimonial est né ; il coexiste avec le droit

moral, mais lui reste toujours subordonné. En effet — et la Cour de cassation est bien obligée de le reconnaître — l'auteur conserve toujours son monopole d'exploitation. Lui seul a le droit d'autoriser une nouvelle édition; de consentir une cession; de modifier son œuvre, s'il l'estime indigne de lui dans sa forme première ou si les événements ont nécessité une mise au point nouvelle, ou plus simplement si ses opinions ont changé; ou de l'allonger; d'en autoriser la publication par extraits, l'exposition, si c'est une œuvre artistique, la représentation si c'est une œuvre musicale ou dramatique. C'est avec juste raison que Saleilles a pu dire qu'« une œuvre est en cours de publication tant que son auteur est vivant ». Le droit patrimonial dépend donc si étroitement du droit moral qu'il est absolument impossible de l'isoler.

Puisqu'on ne peut séparer ces deux droits, force est bien de les laisser unis, et de reconnaître que le droit patrimonial appartient à l'auteur seul, puisqu'il n'est après tout qu'une des faces de ce droit moral dont l'importance est primordiale. Quelle contradiction voit-on ici avec la *summa divisio* entre meubles et immeubles ? N'y a-t-il pas, comme nous l'avons déjà dit, des droits mobiliers qu'une tradition constante considère comme propres (1) ? Ces

1. Bertauld, *Questions pratiques*, t. I, nos 274 et suiv. et Saleilles n'admettent pas que le droit d'auteur soit un propre. Pour eux le droit moral et le droit patrimonial coexistent durant toute la vie de l'auteur, mais le droit moral fait échec à l'autre qui n'a « qu'une existence virtuelle » et n'est libéré

droits mobiliers, ce sont tous ceux qui compensent dans le patrimoine de leur titulaire une diminution de son activité, ou y représentent une part de sa valeur de travail ou de sa chance, telles les pensions d'invalidité ou de retraite, les indemnités versées en cas d'accident, le lot provenant d'une valeur propre, ou la plus-value d'un fonds ou d'un office propre (1). Or, l'œuvre produite par l'auteur est, nous l'avons dit, une extériorisation de sa personnalité : le droit de l'auteur doit donc être traité comme le droit du titulaire de la pension, et lui rester personnel.

Ce qui pourra tomber dans la communauté ce seront les bénéfices produits par l'œuvre pendant la durée de la communauté (2), de même que seuls y

qu'après la mort de l'auteur, cas auquel Saleilles ajoute celui de cession. Saleilles dit notamment « il n'est pas juste de dire que le droit d'auteur constitue un propre : c'est un fonds de productivité créé par le travail et l'activité personnelle de l'individu qui reste étroitement lié à sa liberté de travail et de production et ne fait qu'un avec elle ». Mais comment ce fonds de productivité si personnel, ne constitue-t-il pas un propre, quand un immeuble qui n'est pourtant pas « étroitement lié à la liberté de travail et de production » en est un ?

1. Bordeaux, 17 février 1886. D. P. 86.2.119 ; Civ., 14 avril 1892. D. P. 93.1.351.

2. Renouard, p. 254 : « L'exploitation du privilège produira des valeurs qui suivront les conditions ordinaires des biens de la communauté, mais le droit constitutif de l'essence du privilège, le droit d'exploitation, demeurera l'attribut légal exclusif et nécessaire de l'auteur en faveur duquel il a été créé et garanti ou des personnes que l'auteur aurait jugé à propos de substituer à sa place par une cession qui serait elle-même un mode d'exercice de son droit.

tombent les arrérages des pensions d'invalidité ou de retraite, ou les revenus du capital accordé à la victime d'un accident (1).

Concevrait-on que la femme divorcée d'un mutilé de guerre fasse entrer dans l'inventaire de la communauté la pension attribuée à son ex-mari ?

Il est aussi révoltant de décider que l'auteur devra partager dans l'avenir avec son ex-conjoint ou ses héritiers les bénéfices d'une œuvre qui est l'émanation de sa pensée.

Aussi estimons-nous que, si la Cour de cassation venait à être saisie de nouveau de la question, elle ne la trancherait plus dans le même sens. Son arrêt de 1902 marque déjà un progrès sur celui de 1880 : on n'y parle plus de « propriété » mais de « monopole d'exploitation » ; la Cour reconnaît elle-même que le côté moral du droit est de beaucoup plus important que le côté pécuniaire qui est sous sa dépendance et que le droit d'auteur n'est soumis aux règles du Code civil qu'autant qu'elles sont compatibles avec la nature particulière dudit droit. Il y a, dans cette concession aux adversaires de son système, le germe d'un revirement de jurisprudence

1. Un jugement du Tribunal civil de la Seine du 27 juin 1906 (Mercié, *Gaz. Trib.*, 5 août) décide qu'en cas de dissolution de la communauté le prix d'une œuvre commandée avant la dissolution ne tombe pas tout entier en communauté si l'œuvre est inachevée, mais seulement la partie du prix correspondant à ce qui a déjà été exécuté.

qui, nous l'espérons, s'affirmera plus clairement dans un temps peu éloigné (1).

1. La Cour de Paris dans un arrêt du 8 janvier 1926 (Vve Saint-Saens c, dame Miussy-Verdié) a de nouveau affirmé sa jurisprudence de 1900, mais la Cour de cassation ne sera sans doute pas appelée à faire connaître son opinion, car le contrat de mariage de M. et M^{me} Saint-Saens comportait des clauses très claires excluant le monopole d'exploitation de la communauté.

CHAPITRE II

DE LA TRANSMISSION A CAUSE DE MORT

SECTION I

TRANSMISSIONS TESTAMENTAIRES

Ce que nous avons dit des donations s'applique aux legs. Le légataire n'a d'autres droits sur l'œuvre qui lui a été léguée que ceux que lui donnent le testament (1). Cependant, doit-on considérer que le legs de la propriété matérielle emporte le droit de reproduction ? En matière de donations, nous avons vu qu'on ne peut le soutenir parce qu'on ne saurait présumer que le donateur a voulu se dépouiller ; mais quand il s'agit d'un legs, la question ne se présente pas de la même manière.

Le décret du 1^{er} germinal an XIII concernant les droits des propriétaires d'ouvrages posthumes, confère à coup sûr aux légataires d'un manuscrit non encore publié le droit de le faire reproduire (2).

1. Ainsi il a été jugé qu'un légataire n'a pas le droit de publier sous son nom l'œuvre qui lui a été léguée (Trib. civ. Seine, 10 mai 1899. Ann. 00.35).

2. Naturellement, si le manuscrit avait déjà fait l'objet d'un contrat, il ne pourrait être considéré comme posthume.

Pour les œuvres d'art qui n'ont pas encore été éditées et qui sont léguées par leur auteur, que doit-on décider ? Le décret de germinal an XIII ne s'applique qu'aux œuvres littéraires et musicales. Mais il résultera généralement des intentions du testateur qu'il a entendu léguer le droit de reproduction avec la propriété matérielle. Si toutefois rien ne permettait d'interpréter ainsi sa pensée, les juges devraient se souvenir que la propriété matérielle est distincte du droit de reproduction, et que la vente, la donation ou le legs de l'une n'emportent pas nécessairement vente, donation ou legs de l'autre (1).

SECTION II

TRANSMISSIONS *ab intestat*

Ces transmissions ne présentent qu'une particularité : la dérogation à la loi sur les successions en faveur du conjoint survivant. Si le conjoint est décédé ou divorcé, ou si l'auteur n'était pas marié, la dévolution successorale est la même pour le droit d'auteur que pour les autres droits qui composent le patrimoine. Cependant, en cas de déshérence, au lieu d'être attribué à l'Etat, le droit tombe dans le domaine public.

Pendant cinquante ans à partir du décès, les héritiers jouiront de tous les droits du *de cujus* (2) et

1. Loi du 9 avril 1910.

2. Sauf ce que nous avons dit à propos du droit moral.

ils se les partageront de la même manière que les autres. Ils seront assujettis au rapport (1).

Mais il en sera très différemment si l'auteur était marié. Depuis la loi du 14 juillet 1866, le conjoint survivant a « la simple jouissance de tous les droits dont l'auteur n'a pas disposé par actes entre vifs ou par testament ».

Avant cette loi, le décret de 1810, article 39, les lois du 3 août 1844 et 8 avril 1854 avaient accordé certains avantages à la veuve de l'auteur, mais seulement dans le cas où elle avait adopté le régime de la communauté.

Nous allons donc analyser la nature du droit créé par la loi de 1866 et examiner successivement les questions que soulève son application.

A. Nature et étendue du droit

C'est un droit de « jouissance » nous dit la loi de 1866. Cette expression un peu vague ne doit pourtant amener aucune confusion. Des travaux préparatoires et des débats parlementaires, il résulte qu'il s'agit d'un droit d'usufruit (2). Les auteurs et la jurisprudence sont absolument d'accord sur ce point. Le législateur a, paraît-il (3), employé le mot « jouissance » de préférence au mot « usufruit » pour des considérations fiscales, afin que

1. En moins prenant.

2. Le décret de 1810 employait le mot « propriété ».

3. Pouillet, n° 10 ; Duvergier, 1866, p. 299.

l'administration de l'enregistrement ne vienne pas réclamer au conjoint survivant le droit de transmission afférent à l'usufruit (1).

Tant que dure cet usufruit, les héritiers de l'auteur sont réduits à la situation de nu-propriétaires. Quand il s'éteint, les héritiers voient leur titre nu prendre une valeur réelle ; mais il peut se faire, d'ailleurs, que le moment n'arrive jamais au cas où le conjoint survit plus de cinquante ans à l'auteur : alors, ils n'ont droit absolument à rien.

Du fait que la nue propriété du droit d'auteur est acquise aux héritiers dès le décès du *de cujus*, il résulte que si un des nu-propriétaires meurt avant le titulaire de l'usufruit, il transmet son titre à ses propres successeurs, alors que sous le régime institué par le décret de 1810, la veuve ayant la pleine propriété du droit, ne pouvaient être considérés comme héritiers que les parents du *de cujus* qui vivaient au moment de l'extinction de l'usufruit.

Le droit créé en 1866 a donc une ressemblance très proche avec celui qu'a institué la loi du 9 mars 1891 (article 767 nouveau, Code civil) qu'il a peut-être inspiré et qui accorde au conjoint survivant un droit d'usufruit du quart ou de la moitié, suivant les cas, sur les biens du prédécédé.

Le conjoint survivant ne peut faire que les actes permis à un usufruitier, c'est-à-dire :

1. Mais M. Pouillet fait remarquer avec raison que l'article 4 de la loi du 22 frimaire an VII assimile, pour la perception des droits, la jouissance à l'usufruit.

Percevoir les profits pécuniaires provenant de la publication, de la reproduction, de la représentation ou de l'exploitation de l'œuvre ;

Renouveler un contrat d'édition ;

Céder une édition ou renouveler un contrat de reproduction ;

Autoriser l'exposition des œuvres de son époux décédé, leur représentation ou leur exécution ;

Céder son usufruit ;

Intenter une action en contrefaçon ;

Empêcher toute modification de la pensée de l'auteur, défendre son nom contre toute atteinte, concurremment avec les héritiers, etc..

Mais le droit d'auteur lui-même ne pourrait être cédé par le conjoint survivant, sauf approbation des héritiers.

Entre ses mains, il est certainement saisissable, puisqu'il n'est plus qu'un droit aux profits pécuniaires. Naturellement, l'auteur pourrait étendre le droit de son époux, et lui conférer des pouvoirs plus étendus.

Nous avons vu que les héritiers peuvent réprimer toutes les atteintes à la personnalité et à l'œuvre du *de cuius*. Le conjoint survivant a certainement ce droit concurremment avec les héritiers ; pas plus qu'eux, il ne peut modifier les ouvrages sur lesquels il exerce son usufruit. S'il négligeait de défendre la pensée de son époux, les héritiers pourraient assurément suppléer à sa carence, et s'il se permet-

taut de l'altérer, les héritiers auraient le droit de s'y opposer.

B. *Le sujet du droit*

1° Le droit créé par la loi de 1866 appartient au conjoint survivant et non plus seulement à la veuve (1).

2° Ce droit n'appartient pas au conjoint contre lequel a été prononcé un jugement de séparation de corps. C'était en 1866 une dérogation au droit commun, puisque la séparation de corps ne dissout pas le mariage, et qu'en règle générale le conjoint séparé de corps, même si le jugement était prononcé contre lui, ne perdait aucun de ses droits de succession. Mais la loi de mars 1891 a reproduit depuis la disposition de la loi de 1866 et à présent, toute personne séparée de corps à ses torts, n'a aucun droit sur la succession de son conjoint.

Cependant la disposition de la loi de 1866 ne s'appliquera pas si le conjoint survivant séparé de corps vient, à défaut d'autre appelé, comme successeur de toute l'hérédité en vertu du droit commun.

3° L'usufruit appartient au conjoint, quelque soit

1. Sous l'empire du décret de 1810 on se demandait si le droit de propriété qu'il instituait au profit de la veuve pouvait être étendu au veuf, au cas où l'auteur était la femme, Pouillet, n° 207. Dans le sens de l'extension, Blanc, p. 131 ; Pardessus, *Droit commercial*, n° 127 ; Nion, p. 239 ; *contra* Renouard, n° 135.

son régime matrimonial. La loi de 1866 a fait ici une innovation puisque le décret de 1810 n'accordait le droit de « propriété » qu'à la veuve mariée sous le régime de la communauté (1).

4^o Puisque le droit d'usufruit n'est pas subordonné à l'adoption du régime de la communauté, la renonciation de la femme à la communauté ne la prive pas de son droit ; il lui appartient en qualité de veuve : c'est un gain de survie.

C. *Objet du droit*

1^o Le conjoint survivant exerce son usufruit sur tous les droits dont l'auteur prédécédé n'a pas disposé par actes entre vifs ou par testament. L'auteur peut donc priver son conjoint de tout droit d'une manière très simple. La loi du 9 mars 1891 a reproduit la même disposition (2).

2^o Que doit-on décider si l'auteur laisse des manuscrits non encore publiés ? Le conjoint survivant peut-il exercer sur eux son usufruit ?

De deux choses, l'une : ou bien ces manuscrits ont déjà fait l'objet d'un contrat d'édition, non encore exécuté, et alors ils seront soumis à l'usufruit du survivant de l'époux ; ou bien ils n'ont fait l'objet d'aucun contrat, et sont devenus, dès le décès

1. C'est du moins l'opinion la plus autorisée.

2. Ajoutons que si le droit donné ou légué rentrait dans l'hérédité par l'effet du rapport ou autrement, le conjoint ne pourrait prétendre exercer sur lui aucun droit de jouissance.

du *de cuius*, la propriété de ses héritiers, qui ont seuls le droit de les faire connaître et qui, s'ils les publient, en retirent des bénéfices en vertu de leur droit propre de publicateurs d'œuvres posthumes. Le conjoint n'a dans ce cas aucun droit à faire valoir (1).

Il n'en est pas de même lorsqu'il s'agit d'une œuvre d'art. Le décret de l'an XIII sur les œuvres posthumes ne lui est pas applicable. Que l'auteur ait usé ou non de son droit de reproduction, l'œuvre d'art, à moins qu'elle ne soit encore à l'état d'ébauche, fait partie du patrimoine sur lequel l'époux survivant est admis à exercer son usufruit.

Le droit de jouissance du conjoint survivant ne peut préjudicier aux créanciers de l'auteur. Ces créanciers ont pour gage le patrimoine de leur débiteur ; sa mort ne peut avoir pour résultat de les priver de ce gage. Comme le remarque fort bien M. Pouillet (N° 225) la loi n'attribue d'usufruit au conjoint que sur ce dont l'auteur n'a pas disposé : or, en contractant des dettes, il a disposé de son droit (2).

1. Pouillet, n° 218.

2. Le Tribunal civil de la Seine (28 février 1900. D. P. 1903. 2.489 et note de M. Boistel) a jugé que le droit d'usufruit du conjoint avait comme corollaire l'obligation de supporter une part correspondante du passif. Malgré les termes un peu vagues du jugement, le conjoint ne peut être tenu de payer en capital mais seulement en intérêts, conformément à l'article 612 du Code civil qui donne cette solution générale en matière d'usufruit. C'est d'ailleurs les solutions adoptées pour l'usufruit conféré au conjoint survivant, par l'article 767 ; dans ce cas, les créanciers n'ont sûrement pas le droit de pour-

4° La loi du 9 mars 1891 qui a complété l'article 767 du Code civil institue, nous l'avons vu, un droit d'usufruit sur le patrimoine de l'époux prédécédé au profit du survivant. Comment cet usufruit se conciliera-t-il avec l'usufruit spécial établi par la loi de 1866 ?

Tout d'abord, si l'usufruit n'aboutit pas à donner à son titulaire l'émolument auquel il a droit en vertu de l'article 767, le survivant peut réclamer le complément.

D'autre part, si l'usufruit spécial est plus étendu que l'usufruit général, les héritiers ne peuvent le faire réduire, tant que leur réserve n'est pas atteinte.

Mais faut-il aller plus loin et déclarer avec MM. Vaunois (1) et Souchon (2) que les domaines des lois de 1866 et 1891 sont absolument distincts et que le cumul de leurs avantages est possible ?

Il est certain que les lois générales ne peuvent déroger aux lois spéciales. En votant la loi de 1891, les législateurs auraient dû, ou rapporter la loi de

suivre le conjoint ; l'obligation de supporter les intérêts d'une quote-part des dettes qui lui est imposée, ne peut être invoquée contre lui que par les héritiers. En est-il de même quand il s'agit du droit de jouissance de la loi de 1866 ? Il n'y a aucune bonne raison d'en décider autrement. Cependant le jugement précité a validé une saisie-arrêt faite entre les mains de, la Société des gens de lettres par les créanciers d'un auteur contre sa veuve usufruitière.

1. Ann. 91.338.

2. *Revue critique*, 1891, p. 223 ; Comp. Darras, *le Droit d'auteur*, 15 avril 1891, p. 39 ; Zaglické, *Commentaire de la loi du 9 mars 1891*, p. 52-6.

1866, devenue inutile, ou précompter les droits d'auteur accordés au survivant sur sa part d'usufruit. C'est cette solution que préconisait le sénateur Bozérian. Son amendement fut rejeté, et il semble que les deux lois doivent s'appliquer cumulativement sans se combiner, sans se modifier réciproquement (1).

D. *Durée du droit*

Le conjoint survivant exerce son usufruit jusqu'à sa mort sauf dans deux cas :

1^o S'il survit plus de cinquante ans à l'auteur (2) : car au bout de ce temps l'œuvre tombe dans le domaine public, et le conjoint ne peut plus prétendre exercer sur elle aucun droit privatif. Dans ce cas, les héritiers de l'auteur n'auront jamais été que nu-propriétaires du droit.

2^o S'il se remarie. La loi de 1866 supprime en cas de nouvelle union, l'avantage qu'elle accorde au veuf ou à la veuve de l'auteur décédé, en considération de son premier mariage.

E. *Réduction des droits ab intestat du conjoint survivant*

« Toutefois, lisons-nous dans la loi de 1866, si le conjoint survivant laisse des héritiers à réserve, cette jouissance est réduite au profit de ces héritiers

1. Le jugement du Tribunal civil de la Seine précité (D. P 1903.2.489) considère que l'usufruit spécial indépendant du régime matrimonial peut s'exercer concurremment avec l'usufruit général de l'article 767.

2. Sauf l'exception qui résulte de la loi du 3 février 1919 Voir p. 153.

suivant les proportions et distinctions établies dans les articles 913 et 915 du Code civil. »

C'est cette disposition que certains auteurs ont qualifiée non sans raison, de « monstruosité juridique ». De droit commun, on ne peut réduire que les libéralités, et non des avantages *ab intestat*. Cependant si le principe de la réduction de l'usufruit *ab intestat* du conjoint survivant est une monstruosité, ou tout au moins, une inélégance, la pensée du législateur est très claire, et, disons-le, très juste. Il peut se faire que l'auteur ne laisse d'autre patrimoine que ses œuvres. Ses enfants ou ses ascendants pourraient donc se trouver frustrés de tout héritage, alors surtout que nous savons que l'usufruit du conjoint peut parfois absorber toute la période du monopole. Puisque la loi de 1866 dérogeait au droit commun des successions, il était naturel que le législateur prit des précautions pour que son innovation ne devint pas trop préjudiciable aux héritiers réservataires.

On s'est demandé comment cette réduction pouvait s'opérer : doit-on assimiler l'avantage conféré au conjoint par la loi de 1866, à un legs ou à une donation ? S'il s'agit d'un legs, il sera réduit concurremment avec les autres legs, et avant les donations ; si c'est une donation, il ne sera réduit que si la réduction des legs et des donations postérieures n'est pas suffisante pour remplir les héritiers de leur réserve (1).

1. M. de Folleville, *De la propriété littéraire*, p. 24, assimile

Nous estimons, pour notre part, qu'on ne peut assimiler cet avantage qu'à un legs, la loi de 1866, comme celle de 1891, ayant entendu exprimer la volonté probable du *de cujus*.

L'avantage *ab intesta* conféré au conjoint survivant sera donc réductible comme un legs, c'est-à-dire avant les donations, et proportionnellement avec les autres legs.

Il faudra apprécier la valeur du droit de l'auteur tel qu'on le trouve dans sa succession, au jour de son décès. Comme l'usufruit de l'époux survivant ne porte que sur des objets déjà publiés, cette estimation est relativement facile.

La loi de 1866 ne renvoie qu'aux articles 913 et 914, qui renferment les règles générales en matière de réserve. On s'est demandé pourquoi elle avait négligé de renvoyer à l'article 1094, qui institue une quotité disponible spéciale entre époux.

Cet article s'applique certainement au conjoint d'un auteur, mais seulement quand il tient ses droits d'un testament, et non quand il les exerce *ab intestat*.

cet avantage à une donation dont la date est le mariage. M. Pouillet (n° 22) estime que cette question n'a aucune importance ! Dans la plupart des cas, en effet, cela n'aura aucune importance, et une discussion sur ce sujet, peut sembler purement théorique ; cependant, la situation à laquelle nous nous référons n'a rien d'in vraisemblable, et il est préférable de ne pas laisser cette question sans solution.

TITRE VI

PROTECTION DU DROIT DE L'AUTEUR

Le monopole d'exploitation conféré aux auteurs ne serait qu'un leurre si la loi n'avait pris la précaution d'édicter des sanctions sévères contre ceux qui tenteraient d'y porter atteinte.

Aussi les articles 425 à 430 du Code pénal répriment-ils le délit de contrefaçon, et la loi du 9 février 1895 punit-elle d'une forte amende les fraudes en matière artistique.

CHAPITRE PREMIER

LA CONTREFAÇON. — EN QUOI ELLE CONSISTE

SECTION I

CARACTÈRES GÉNÉRAUX DU DÉLIT DE CONTREFAÇON

La contrefaçon est une atteinte au monopole d'exploitation conféré à l'auteur par la loi : elle consiste donc dans la reproduction d'une œuvre non encore tombée dans le domaine public, sans l'autorisation de son auteur (1).

Il faut entendre cette définition dans le sens le plus absolu ; dès lors que l'auteur (2) n'a pas donné la permission de reproduire son œuvre, le délit existe, de quelques circonstances de fait qu'il soit accompagné, et le délinquant ne peut invoquer d'autre excuse que sa bonne foi (3).

1. Art. 425 C. pénal : « toute édition d'écrits, de composition musicale, de peinture, ou de tout autre production imprimée ou gravée, en entier ou en partie, au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs, est une contrefaçon, et toute contrefaçon est un délit ».

2. Ou ses ayants cause.

3. L'inculpé doit justifier de l'autorisation de l'auteur : une simple tolérance ne suffit pas : elle peut constituer une pré-

La reproduction peut être totale ou partielle : la contrefaçon se présentera donc sous deux formes différentes, suivant que le contrefacteur aura reproduit l'ouvrage contrefait dans son intégralité (1) ou, ce qui est plus fréquent, y aura plus ou moins largement puisé pour composer le sien propre.

La loi réprime ces deux formes de délit (2). Il est interdit de copier tout ou partie d'une œuvre personnelle, non encore tombée dans le domaine public. On ne peut s'emparer du plan, de l'enchaînement des idées, du développement de l'action, des expressions de l'auteur sans son autorisation. En un mot, on ne peut copier la forme d'un ouvrage. Mais il ne peut pas être défendu de s'inspirer du sujet, même s'il est original, car l'idée n'est pas susceptible d'appropriation, et la copie du fond n'est qu'un plagiat, répréhensible peut-être parfois au point de vue moral, mais qui reste en dehors de la répression pénale (3).

somption dans certains cas ; elle ne remplacera jamais une autorisation formelle. En ce sens : Trib. civ. Seine, 22 août 1860. Ann. 61.427 ; Angers, 19 janv. 1904. Ann. 04.67. L'indication du titulaire du droit ne peut avoir d'effet que sur l'estimation des dommages-intérêts. Trib. civ. Seine, 3 février 1912. Ann. 13, p. 88.

1. Dans ce cas, il le publiera généralement sans le nom de son véritable auteur, mais ce fait ne supprime pas le délit. Voir dans ce sens : Renouard, t. II, p. 11 ; Pouillet, n° 460.

2. Article 425 du Code pénal.

3. Voir page suivante. Cf. Paris, 10 novembre 1909 (D. P. 10.2.81) pour la copie du fonds. Il semble que la jurisprudence fasse une distinction peu rationnelle entre les sujets originaux et ceux qui font partie du fonds commun de la littérature et

Ces observations faites, nous dirons que, l'imitation même partielle (1), même grossière (2), même dissimulée (3) est interdite ; et le fait que le contrefacteur indique l'ouvrage qu'il a copié n'exclut pas la contrefaçon (4). Cependant il faut remarquer que

des beaux-arts. Pour la copie de la forme d'un ouvrage, dont le sujet a été maintes fois traité (Faust). Cf. Paris, 12 mai 1909. D. P. 10.2.81 et Req., 27 juin 1910. D. P. 1910.11.296. Deux arrêts de Paris, 22 nov. 1919 (Ann. 21.47) font une application fort juste de la distinction que nous proposons. Il s'agissait, du médailliste Becker qui avait eu l'idée de placer une cloche au milieu d'anges. D'autres médaillistes s'étaient emparés de l'idée, mais l'avaient exprimée différemment; par exemple, tandis que la composition de Becker exprimait le calme et le recueillement, la médaille arguée de contrefaçon exprimait l'allégresse. La Cour a décidé avec raison qu'il n'y avait pas de contrefaçon.

1. Par exemple, le découpage d'un tableau constitue toujours, sans autorisation expresse, une reproduction illicite. Trib. civ. Seine, 26 janv. 1910. Ann. 10-105.

2. L'imitation grossière nuit particulièrement à la réputation de l'artiste : « cette reproduction porte un double préjudice à l'auteur en dépréciant la composition, à laquelle la faveur s'attache d'autant moins qu'elle est commune, et en le privant du profit qu'il pouvait retirer de la vente du droit de reproduction de son ouvrage ». Trib. civ. Seine, 11 février 1836 ; Blanc, p. 283. Dans le même sens : Paris, 17 janv. 1895. Ann. 95.45 ; Besançon, 21 mai 1902. Ann. 03.39 ; Paris, 26 janvier 1918. D. P. 1918.2.49 et note de M. Claro.

3. Le contrefacteur peut s'inspirer d'un ouvrage, en emprunter des passages, les noyer dans les commentaires : il n'y en aura pas moins contrefaçon, comme le remarque fort justement M. Pouillet : « le fait d'avoir intercalé des parties originales entre les parties imitées et copiées, n'empêche pas qu'il y ait emprunt de l'œuvre entière. Est-ce que celui qui, ayant volé de l'argent, le mêle avec son propre argent, cesse pour cela d'être un voleur ? ». Dans ce sens : Paris, 21 nov. 1867. Ann. 67.359 ; Angers, 19 janvier 1904. D. P. 04.2.137. Ann. 04.69.

4. Paris, 20 février 1872. Ann. 72.193 ; Paris, 19 nov. 1902 ; *La Loi* du 10 janvier 1903 ; Calmels, p. 643 ; Pouillet, n° 465

lorsque des ouvrages traitent les mêmes sujets, il est à peu près inévitable qu'ils présentent des similitudes, surtout lorsqu'il s'agit d'ouvrages techniques, des expressions même peuvent être identiques. Dans ce cas il n'y a pas de contrefaçon (1). Il n'y en a pas davantage à faire des citations, à moins que, par leur nombre et leur importance, elles ne remplacent l'ouvrage au lieu d'inciter à le lire (2), mais on doit toujours indiquer la source (3).

Il résulte de ces solutions que la jurisprudence française considère comme une contrefaçon tout emprunt illicite à l'œuvre d'autrui. Mais si répréhensible qu'il soit, le plagiat ne tombe pas sous le coup de la loi : comme nous le disions plus haut (4), la pensée n'est susceptible d'aucune appropriation et la loi ne peut protéger que la forme donnée par l'auteur à son idée, c'est-à-dire son plan, sa méthode, ses expressions. Ainsi le plagiat est un larcin d'idées, un emprunt d'inspiration, tandis que la contrefaçon est un vol de la forme même de l'œuvre. Le principe est donc net (5). Mais on conçoit que son

1. Paris, 30 décembre 1868. Ann. 70.21. ; 13 juillet 1870, Ann. 70.367 ; Caen, 27 juillet 1870. Ann. 71.5 ; Paris, 26 octobre 1885. Ann. 90.170 ; Trib. Nancy, 24 janvier 1904. Ann. 04.81 ; Lyon, 11 mars 1904. Ann. 04.167 ; Rouen, 16 novembre 1904. Ann. 05.215.

2. Trib. civ. Seine, 11 mars 1897. Ann. 98.311 ; Paris, 2 décembre 1924 ; D. H. 724, voir aussi page

3. Paris, 22 décembre 1881. Ann. 82.295 ; Paris, 3 décembre 1894. D. 95.2.491.

4. Titre I, Chap. I.

5. Beaucoup d'auteurs se sont déclarés incapables de définir,

application par la jurisprudence est souvent délicate, car comme nous l'avons remarqué dans notre introduction, il est souvent difficile de tracer la ligne de démarcation entre la forme et le fond (1),

cette distinction. C'est ainsi que Renouard, t. II écrit p. 22 : « Le plagiat diffère de la contrefaçon comme le moins diffère du plus; ce qui les sépare, ce n'est pas une opposition tranchée entre les couleurs qui se heurtent, c'est un passage entre des nuances qui se fondent en dégradations insensibles » et Pouillet, n° 507 : « Qu'est-ce que le plagiat et par quels caractères se distingue-t-il de la contrefaçon? C'est ce que nul ne saurait dire; il est impossible de fixer une limite précise à laquelle s'arrête la contrefaçon punissable, à laquelle commence le plagiat toléré. »

La distinction théorique est pourtant simple : le plagiat est la copie du fond tandis que la contrefaçon est la copie de la forme. C'est ainsi que dans une affaire qui fit grand bruit, il y a quelques années, et ne fut d'ailleurs pas soumise à l'appréciation des tribunaux, il ne pouvait y avoir, à notre avis, de contrefaçon. Nous voulons parler de la réclamation faite par Sir Ridder Hagard, auteur d'un livre appelé *She* contre Pierre Benoît, auteur de l'*Atlantide*. En effet, si dans les deux ouvrages il est question d'une femme jeune et belle, vivant en Afrique, qui se fait amener des hommes dans son palais pour les soumettre à sa mystérieuse fascination et les rejeter ensuite, le sujet est développé de manière tellement différente dans les deux ouvrages qu'il ne peut vraiment être question d'un emprunt de l'un à l'autre. Il y a eu simple rencontre d'idées, ou peut être chez Benoît, vague réminiscence d'un sujet remarqué autrefois et qui, travaillé de longues années par son inconscient, en est ressorti un jour avec une individualité propre. C'est le cas de rappeler ici le mot de La Mothe Le Verrier cité par Nodier : « On peut dérober à la façon des abeilles, sans faire de tort à personne, mais le vol de la fourmi qui enlève le grain entier ne doit jamais être imité. »

1. Voir dans le sens de la contrefaçon : Orléans, 10 juillet 1850, D. P. 55.2.156 ; Paris, 13 août 1859. Ann. 59.397 ; 3 décembre 1867. Ann. 67.104 ; 22 décembre 1881. Ann. 82.295. En sens contraire : Paris, 26 mai 1857. Ann. 57.246 ; Trib. com. Seine, 16 août 1864. Ann. 65.174 ; 17 avril 1858. Ann.

Il existe une forme particulière de la critique, qu'il ne faut confondre ni avec le plagiat, ni avec la contrefaçon : c'est la parodie. La parodie est parfaitement licite, aussi bien en matière littéraire et musicale (1) qu'en matière artistique (2), à condition, naturellement qu'elle reste dans les limites permises (3), c'est-à-dire qu'elle demeure une caricature et ne soit pas une copie qui puisse dispenser de la lecture de l'original.

Doit-on considérer les traductions, arrangements, adaptations comme des plagats ou des contrefaçons? La solution ne peut faire aucun doute : ce sont des contrefaçons. Qu'un tiers s'avise de traduire un ouvrage de français en anglais (4), d'adapter un roman à la scène ou au cinéma (5), d'orchestrer ou de transposer un morceau de musique, de réduire

58.245 ; Paris, 8 février 1865. Ann. 65.382 ; Trib. civ. Seine, 18 novembre 1891. Ann. 92.210.

1. Trib. com. Seine, 26 août 1886. Ann. 86.352. Cf. Trib. civ. Seine, 23 février 1872. Ann. 73.162.

2. Trib. civ. Seine, 12 juin 1879. Ann. 79.239.

3. « On ne peut se prévaloir des licences de la parodie pour copier presque entièrement une chanson ou toute autre production et s'assurer l'impunité ; Gastambide, *op. cit.*, n° 59.

4. Rouen, 7 nov. 1845. D. P. 46.2.212 ; Paris, 17 juillet 1847 ; Blanc, p. 177 ; Hélié et Chauveau, t. XI, p. 46 ; Rendu et Delorme, n°s 814 et 869 ; Calmels, p. 150 ; Blanc, p. 176 ; Darras, n°s 68 et 69 ; Pataille, Ann. 56.67 ; Pouillet, n° 536. *Contra* : Renouard, t. II, p. 38 ; voir *infra*, p. 325.

5. Voir pour l'adaptation au cinéma, Paris, 19 décembre 1913. Ann. 1914.203 ; Trib. civ. Seine, 22 avril 1912. Ann. 1912.1.236 ; Cass., 27 février 1918. Ann. 1919.53. Pour l'adaptation d'un roman à la scène, Paris, 4 nov. 1890. *Le Droit*, 6 nov. Pour la transformation d'une pièce de théâtre en roman, Paris, 25 janvier 1900. Ann. 00.18.

au piano une œuvre d'orchestre (1), de reproduire sur une scène de théâtre ou au cinéma le sujet d'un tableau (2) ou un monument (3), il n'y en aura pas moins contrefaçon s'il a négligé de se munir de l'autorisation de l'auteur ; solution très naturelle, encore qu'elle ne soit pas universellement adoptée (4) car « l'arrangeur » cause un préjudice à l'auteur de l'œuvre originale, préjudice matériel dans tous les cas et souvent même préjudice moral si l'adaptation est maladroite et déprécie l'œuvre (5). La reproduction par un art différent ne fait donc pas obs-

1. Pour les transpositions, Cass., 11 juillet 1862. D. P. 63.1. 204 ; pour les transcriptions, Trib. civ. Seine, 30 mai 1827. Dalloz, *Rép. v^o Prop. art. et litt.*, n^o 377 ; Trib. civ. Seine, 4 mars 1887 ; *Le Droit*, 12 mars ; Paris, 5 mai 1887. *Le Droit*, 14 mai ; pour les variations, Paris, 12 juillet 1855. D. P. 55.2.256 ; Paris, 20 novembre 1857. Ann. 1857.455. Dans le même sens : Blanc, Darras, Gastambide, Pouillet, Chartier, *op. cit.* Voir *infra*, p.

2. Trib. civ. Seine, 3 décembre 1913. Ann. 1914.2.32. *Contra* : Trib. civ. Seine, 30 janv. 1918 ; Paris, 5 juill. 1919 ; *Droit d'auteur* 1919.129.

3. Trib. civ. Seine, 6 mai 1925. *Gaz. Pal.*, 23 mai. L'architecte qui a reconstitué pour une exposition un temple ancien, des ruines duquel il s'est inspiré, est en droit de se prévaloir des lois des 17 juillet 1793 et 11 mars 1902 pour poursuivre comme contrefaçon celui qui a reproduit dans des films son œuvre prise soit dans son ensemble, soit dans les détails.

4. La législation anglaise ne considère pas les adaptations comme des contrefaçons ; la législation allemande traite de la même façon les variations sur un thème musical.

5. Voir Paris, 25 janvier 1900. Ann. 00.118. La Cour a décidé que les adaptations ont « causé un préjudice matériel et moral par la dépréciation de l'œuvre originale, la privation du bénéfice à retirer de la vente du drame que le roman tente de remplacer en librairie, et la difficulté de céder des droits d'adaptation d'ores et déjà usurpés ».

tacle à la contrefaçon, celle-ci étant indépendante du procédé employé pour l'obtenir (1).

Les tribunaux possèdent en ces matières un pouvoir souverain d'appréciation ; c'est à eux de trancher la question de savoir si une œuvre ressemble suffisamment à une autre pour qu'on y retrouve les éléments du délit de contrefaçon. La Cour de cassation ne saurait exercer sur leurs décisions aucun contrôle (2).

Supposons maintenant la contrefaçon établie : le contrefacteur invoque l'excuse de la bonne foi. Cette excuse est-elle admissible ?

De bons auteurs, Renouard (3), Pataille (4), l'ont nié. Pour eux, le délit de contrefaçon, en notre matière comme en matière de brevets d'invention consiste en un fait matériel, indépendant de la bonne foi. Le délit existe dès qu'il y a atteinte au droit : peu importe l'intention. Ces auteurs s'appuient sur le texte de l'article 425 du Code pénal qui décide que « toute édition d'écrits... est une contrefaçon, et toute contrefaçon est un délit ». Ils ajoutent ensuite qu'imposer à l'auteur la preuve de la mauvaise foi du contrefacteur serait rendre la répression impos-

1. Trib. civ. Seine, 24 novembre 1902. Ann. 04.102 (reproduction photographique par la gravure en taille douce). Trib. com. Seine, 17 mai 1909. Ann. 10.1.145 (reproduction d'une photographie par la sculpture).

2. Req., 24 nov. 1867. Ann. 67.356 ; 8 déc. 1869. Ann. 70.21.

3. Renouard, t. II, p. 13. « Ne reconnaître la contrefaçon que quand il y aura intention de contrefaire, ce ne serait rien moins qu'anéantir le droit des auteurs. »

4. Ann. 57.300.

sible (1). Nous ne pouvons partager leur avis.

La contrefaçon est un délit comme un autre ; il n'y a aucune raison de lui appliquer des règles spéciales. Or l'intention frauduleuse est un élément essentiel du délit ; nous ne pouvons donc que dire : pas d'intention frauduleuse, pas de contrefaçon. L'article 425 peut être aussi bien invoqué dans notre sens qu'en sens contraire ; il se borne à déclarer que la contrefaçon est un délit, sans indiquer que ce délit doit être traité comme une contravention. La loi de 1844 sur les brevets d'invention a eu soin de déclarer que la matérialité de l'acte compte seule, et que le délit de contrefaçon existe indépendamment de toute mauvaise foi. L'article 425 ne comporte rien de semblable : il est impossible d'é-

1. « Si maintenant on se reporte à l'esprit de la loi et que l'on cherche les motifs qui ont pu porter le législateur de 1810, comme celui de 1844, à matérialiser en quelque sorte le délit de contrefaçon, n'est-on pas obligé de reconnaître, comme pour les brevets d'invention, que vouloir imposer à l'auteur ou au propriétaire d'une œuvre littéraire ou artistique l'obligation de prouver que le reproducteur était de mauvaise foi, ce serait rendre la répression presque impossible? La présomption de mauvaise foi ne ressort-elle pas d'ailleurs du fait lui-même, bien plus encore pour le contrefacteur littéraire ou artistique que pour le contrefacteur industriel?

.

Deux auteurs, deux artistes, à moins de copier une œuvre préexistante n'arriveront jamais à faire deux œuvres tellement semblables qu'elles puissent être considérées comme une contrefaçon l'une de l'autre, et, au fond, celui qui reproduit servilement une œuvre quelconque et qui l'imité sait toujours que ce n'est pas son œuvre, et il a tout au moins à s'imputer de ne pas s'être enquis si la reproduction ou l'imitation était licite. »

tendre, en dehors d'un texte, l'exception de la loi de 1844 (1).

Remarquons d'ailleurs que la bonne foi en matière de contrefaçon ne se présume pas, car la contrefaçon étant essentiellement une copie implique nécessairement la mauvaise foi du contrefacteur qui sait fort bien que l'œuvre qu'il reproduit a été faite par un autre : ce n'est donc pas à l'auteur, comme semblait le croire Pataille, qu'incombera la charge de la preuve, mais, au contraire, au contrefacteur (2)

1. Voir dans ce sens : Rénou et Delorme, n° 806 ; Nihon, p. 55 ; Blanc, p. 196 ; Calmels, p. 617 ; Poulllet, n° 475 ; Hélie et Chauveau, t. VI, p. 65, et une jurisprudence abondante : Paris, 26 février 1827 ; Blanc, p. 196 ; Req., 15 juin 1844 ; Blanc, p. 73 ; Colmar, 17 août 1858. Ann. 60.899 ; Paris, 14 août 1860. Ann. 60.429 ; Paris, 12 juillet 1861. Ann. 61.859 ; Cass., 1^{er} mai 1862. Ann. 62.809 ; Paris, 12 juin 1866. Ann. 66.225 ; Douai, 8 août 1865. Ann. 66.248 ; Cr., 18 janvier 1866. D. P. 16.1.235 ; Paris, 21 nov. 1867. Ann. 67.359 ; Paris, 12 févr. 1868. Ann. 68.71 ; 7 mars 1872. Ann. 72.172 ; 28 janv. 1873 ; Ann. 73.397 ; Nancy, 11 déc. 1890. D. P. 91.2.375 ; Cr., 23 juin 1893. D. P. 93.1.616 ; 17 janv. 1895. Ann. 97.47 ; Trib. civ. Seine, 11 février 1897. Ann. 99.161 ; Cass. cr., 7 décembre 1900. *Gaz. Trib.*, 15 décembre 1900 ; Trib. civ. Lyon, 19 juin 1902. *Mon. Lyon*, 17 juillet ; Trib. civ. Seine, 11 juin 1910. Ann. 1910.28 ; Paris, 2 décembre 1924. D. H. 24.724.

2. Voir dans ce sens : Req., 18 juin 1847 ; Ann. 68.316 ; Paris, 22 janvier 1868. Ann. 68.22 ; Paris, 25 juin 1870. Ann. 70.204 ; 20 mars 1872. Ann. 72.265 ; 22 décembre 1881. Ann. 82.295 ; 26 janvier 1887. Ann. 87.147 ; Cass., 4 août 1888. Ann. 92.186 ; Paris, 22 novembre 1888. Ann. 89.124 ; Cass., 11 avril 1889. Ann. 92.190 ; Cass., 13 mars 1890. Ann. 92.188 ; Nancy, 11 déc. 1890. Ann. 92.193 ; D. P. 91.2.375 ; Rennes, 5 janvier 1892. Ann. 92.191. D. P. 93.2.579 ; Crim., 1^{er} février 1912. Ann. 13.1.344.

et les tribunaux apprécieront souverainement (1) les raisons qu'il invoquera pour se soustraire à la peine de la contrefaçon. Il lui sera souvent difficile de faire cette preuve; cependant les tribunaux ont parfois admis la bonne foi du contrefacteur (2).

Ajoutons, pour terminer, que la bonne foi n'évite

1. Mais ils doivent, sous peine d'encourir la censure de la Cour de cassation, constater au moins implicitement cette mauvaise foi (Cass., 13 janv. 1866. Ann. 66.391. D. P. 66.1.235). La mauvaise foi est suffisamment caractérisée par une négligence grave, une indifférence extrême pour le respect des droits d'autrui (Rennes, 9 février 1892. D. P. 93.2.258 ; Besançon, 6 juillet 1892. D. P. 93.2.579) l'inculpé ne peut invoquer sa bonne foi s'il s'est abstenu de se renseigner et de faire toutes vérifications utiles (Paris, 16 décembre 1904. Droit d'auteur, 15 août 1905 ; Paris, 10 février 1898. *Bull. ch. synd. photo*, 1906. 80 ; Paris, 23 avril 1910. Ann. 10.268.

2. Au cas où l'auteur a fait deux cessions de son œuvre : le deuxième cessionnaire ne peut être poursuivi qu'autant qu'il a connu la première cession (Paris, 23 février 1865. Ann. 65.148) ; voir aussi Paris, 26 février 1825 (D. P. 25.2.144 ; Trib. civ. Seine, 28 janvier 1863. Ann. 63.30 ; Paris, 29 juillet 1884 ; Nancy, 11 décembre 1890. Ann. 92.193 ; Besançon, 6 juillet 1892 ; Trib. civ. Seine, 20 juin 1891 et Paris, 28 juillet. Ann. 95.41, cités par Pouillet, n° 483). De même, si le contrefacteur cesse la contrefaçon sitôt qu'il est averti des difficultés soulevées par la publication et fait paraître une annonce rectificative antérieurement à toute mesure comminatoire, cet agissement bien que ne faisant pas disparaître le délit, doivent être considérés comme prouvant sa bonne foi (Paris, 15 juin 1901. Ann. 03.112). En sens contraire : les tribunaux ont décidé qu'en matière de propriété littéraire et artistique, comme en toute autre matière l'ignorance de la loi ne saurait constituer la bonne foi (Cr., 23 juin 1893. D. P. 93.1.716). Ajoutons que si celui qui exécute la contrefaçon est un contrefacteur, celui qui la commande est également coupable, ainsi que le fait justement remarquer Pataille : « L'auteur ou l'imprimeur qui reproduisent une œuvre littéraire ou artistique, même pour le compte

au contrefacteur qu'une condamnation correctionnelle : elle le laisse exposé à l'action civile (1).

Certains auteurs ont voulu subordonner l'exercice de l'action à l'existence d'un préjudice causé à l'auteur de l'œuvre originale (2). Nous ne pouvons partager leur manière de voir. La contrefaçon est une atteinte au monopole d'exploitation : si cette atteinte existe, si le droit de l'auteur a été lésé, cela suffit pour constituer le délit. La question de préjudice n'a qu'une importance tout à fait restreinte : elle ne peut être prise en considération que lorsqu'il

d'un tiers, sans s'assurer si ce tiers est propriétaire ou si l'œuvre est dans le domaine public ; l'industriel qui fait fabriquer et met en vente des objets tels que des étoffes ou des porcelaines reproduisant des dessins artistiques du domaine privé, restent responsables de la contrefaçon et justiciables de la juridiction correctionnelle, encore qu'ils justifient que ces dessins ont été faits et livrés par des ouvriers ou des artistes étrangers à leurs maisons ; c'est à eux de s'assurer que ces dessins sont bien réellement l'œuvre de ces derniers et non de simples copies. Ann. 67.226. Voir aussi les diverses espèces citées par Pouillet, n° 482, notamment Paris, 6 avril 1850. D. P. 52.2.159 ; 3 avril 1861. Ann. 62.118 ; 11 mars 1869. Ann. 69.282 ; Trib. civ. Bordeaux, 13 mars 1903. Ann. 04.95.

1. Crim., 7 décembre 1900. D. P. 1901.1.339 ; Pouillet, n° 475. Remarquons que si l'auteur intentait l'action devant les tribunaux civils, ce serait à lui à prouver et la faute et le préjudice : Civ., 27 juin 1916. D. P. 19.1.25 et note Claro.

2. Renouard, t. II, p. 22 ; Blanc, p. 187 ; Rendu et Delorme, n° 805 ; Gastambide, 97. Tous ces auteurs exigent que la contrefaçon ait causé un préjudice à l'auteur de l'ouvrage contrefait ; cependant Rendu et Delorme et Gastambide se contentent d'un préjudice moral. Mais il y a un préjudice moral dans presque toutes les contrefaçons. N'exiger que la preuve d'un préjudice moral, c'est ne rien exiger du tout. En sens contraire : Pataille. Ann. 67.183.

s'agit d'attribuer à l'auteur de l'ouvrage contrefait des dommages-intérêts (1). Ce sont ces dommages-intérêts qui doivent être subordonnés et proportionnés au préjudice : dans la plupart des cas, en effet, le préjudice n'ayant été que purement moral, la condamnation du contrefacteur et l'interdiction de mettre en vente désormais les ouvrages contrefaits suffira à satisfaire le plaignant. En résumé, l'auteur peut s'opposer à toute usurpation, sans être tenu de justifier les motifs qui le poussent à agir.

Nous venons de donner les caractères généraux du délit de contrefaçon ; avant d'étudier les caractères particuliers qu'il peut présenter, suivant la nature de l'œuvre, il nous reste à résoudre deux questions assez délicates : 1^o l'auteur qui, ayant cédé un premier ouvrage, s'en inspire largement pour une seconde œuvre, peut-il être considéré comme un contrefacteur ? 2^o lorsqu'une œuvre est le résultat du travail de plusieurs collaborateurs, celui des co-auteurs (2) qui publie cette œuvre sans l'autorisation des autres peut-il être considéré comme un contrefacteur ?

Envisageons d'abord le premier problème que

1. Paris, 1^{er} décembre 1855. Ann. 57.248 ; 4 novembre 1857. Ann. 57.358 ; 20 février 1865. Ann. 65.5 ; 18 février 1868. Ann. 69.79 ; 2 février 1868. Ann. 68.74. Il est à remarquer, en concordance avec ces décisions, que, pour qu'il y ait contrefaçon, il n'est pas nécessaire que le contrefacteur ait eu l'intention de tirer profit de la publication. Il y a délit, même si la distribution des ouvrages contrefaits est gratuite, même lorsqu'elle est faite dans un but politique et littéraire.

2. Ou ses ayants cause : cessionnaire, éditeur, etc...

nous avons posé : l'auteur peut-il être un contrefacteur ?

Il arrive souvent qu'un auteur se démarque lui-même : il y a, par exemple, dans les tragédies de Voltaire, des passages entiers empruntés à des ouvrages qui n'avaient pas réussi. Et il y a certainement bien des travaux techniques, faits par des « nègres », et dont l'auteur n'a dirigé la rédaction que de haut, qui contiennent des passages textuellement empruntés à des ouvrages antérieurs du même signataire.

Si l'auteur est son propre éditeur, ou si les ouvrages contenant des passages contrefaits paraissent chez le même éditeur que ceux qui ont été démarqués, il n'y a rien à dire.

Mais si, comme cela se produit parfois, l'auteur a cédé le premier ouvrage, et confie ensuite l'édition du second à un autre éditeur, nul doute qu'il n'outrépasse ses droits.

Le cessionnaire, l'éditeur, ont des droits acquis qu'il ne peut impunément violer : il se rend coupable de contrefaçon (1).

Vainement objecterait-on que la contrefaçon n'existe qu'autant que la publication a eu lieu sans l'autorisation de l'auteur, et qu'ici cette autorisa-

1. Trib. civ. Seine, 9 août 1889. Paris, 12 avril 1892 et Cass., 19 décembre 1892. Ann. 95.207 ; Paris, 6 août 1897. Ann. 99.168. Voir aussi : Paris, 12 avril 1862. Ann. 62.228 ; 12 juillet 1862. Ann. 62.314 ; Trib. civ. Seine, 17 janvier 1896. Ann. 96.53.

tion ne fait pas défaut : il ne faut pas oublier que l'auteur a cédé ses droits au cessionnaire et qu'il ne peut plus en disposer puisqu'ils ne lui appartiennent plus : c'est son ayant cause qui seul a qualité pour les exercer.

Dans le cas d'édition, l'auteur partage ses droits avec l'éditeur : il ne peut donc plus en disposer qu'avec son consentement (1).

Lorsqu'un collaborateur publie ou autorise la publication de l'œuvre sans s'assurer de l'accord des autres auteurs, ces auteurs ont contre lui une action pour faire cesser la publication, s'ils la jugent inopportune ; ou pour se faire attribuer une part des profits, mais on considère généralement qu'ils ne peuvent l'accuser de contrefaçon (2). Ils peuvent seulement poursuivre l'éditeur (3) à moins que ce dernier ne puisse exciper de sa bonne foi.

Enfin, et pour terminer ces quelques indications nous dirons que l'éditeur qui, abusant de son contrat, supprime le nom de l'auteur sur les exemplaires de l'ouvrage et le remplace par le sien propre (4)

1. Il en est ainsi même si l'éditeur a manqué à ses obligations, par exemple s'il a négligé de publier, de faire de la réclame à l'ouvrage, etc... Tant qu'une décision de justice n'a pas déclaré le contrat rompu, l'auteur ne peut, sans commettre le délit de contrefaçon, faire un autre contrat avec un autre éditeur à propos du même ouvrage (Paris, 12 juillet 1862. Ann. 62.314).

2. Blanc, p. 157 ; Pataille, 62.228.

3. Paris, 11 janv. 1828 et 18 février 1836, cités par Pouille¹, n° 494.

4. Voir pour ces espèces, notre section II.

ou dépasse le tirage qui lui est permis (1), ne commet pas, d'après la jurisprudence, le délit de contrefaçon.

SECTION II

CARACTÈRES PARTICULIERS

A LA CONTREFAÇON DES ŒUVRES LITTÉRAIRES

I. — Les caractères particuliers de la contrefaçon des œuvres littéraires ne sont guère que l'application à ces œuvres des caractères généraux que nous venons de dégager. Mais comme il existe en cette matière nombre de décisions jurisprudentielles intéressantes, nous avons cru bien faire de les signaler sous ce titre en nous efforçant de les systématiser (2).

II. — Comment reconnaît-on qu'il y a contrefaçon lorsqu'il s'agit de compilations : dictionnaires, almanachs, annuaires, livres de classe, etc... qui ont toujours à peu près la même composition puisqu'ils traitent des mêmes matières ? On admet généralement qu'ils peuvent présenter certaines ana-

1. Paris, 18 oct. 1843. S. 44.1.13 ; d'après cet arrêt, le cessionnaire ou l'éditeur qui viole ainsi son contrat ne peut être condamné qu'à des dommages-intérêts, et ce, par la juridiction civile. Dans le même sens : Paris, 6 juill. 1853 ; Blanc, p. 158 ; Paris, 21 nov. 1860. Ann. 61.61. Mais *contra* : Paris, 21 mars 1865. Ann. 65.250 ; Trib. civ. Seine, 15 mai 1868. Ann. 68.184 ; Paris, 11 mars 1869. Ann. 69.282 ; Trib. civ. Seine, 26 mai 1906. *Gaz. Trib.*, 27 mai ; Rouen, 2 mars 1912. Ann. 12.1.296.

2. Pour savoir quelles sont les œuvres protégées et par conséquent celles dont la contrefaçon est punissable, nous renvoyons au titre premier, chapitre II.

logies dans le plan adopté, mais qu'on ne peut emprunter servilement à un ouvrage déjà paru son plan, les titres des chapitres et des passages entiers (1).

III. — Nous avons vu que l'auteur ne peut s'opposer à ce qu'on cite des passages de son ouvrage dans un but de critique, de polémique, de vulgarisation d'histoire, etc. (2), mais ce droit ne doit jamais dégénérer en abus ; les tribunaux traitent justement de contrefaçon les citations qui, loin de donner simplement une idée du livre auquel elles sont empruntées, peuvent en tenir lieu et détourner le public de sa lecture (3). C'est là le critérium ; ainsi l'importance matérielle des citations ne constitue pas une contrefaçon, si ces citations sont sans lien entre elles et ne peuvent remplacer les ouvrages desquels elles sont extraites (4). De toutes façons,

1. Trib. civ. Seine, 28 janvier 1903. *La Loi*, 6 juin ; cf. pour des manuels de classe, Paris, 3 décembre 1867. Ann. 67.404. Pour des annuaires, Rouen, 5 août 1873. Ann. 71.341. Pour un dictionnaire, Trib. civ. Seine, 1^{er} juin 1895. Ann. 98.303 ; Gastambide, p. 107 ; Renouard, t. II, p. 35 ; Rendu et Delorme, p. 816 ; Pouillet, n° 517.

2. Rouen, 7 juin 1849. D. P. 52.2.24 ; Trib. civ. Seine, 11 mars 1897. Ann. 98.311 ; Paris, 25 juillet 1897. Ann. 98.319. Certaines décisions (Trib. civ. Seine, 22 juillet 1876. Ann. 79.75 4 mars 1880 ; Ann. 80.223 ; Trib. com. Seine, 27 novembre 1885. *La Loi*, 31 décembre) semblent prohiber les citations faites dans un but de réclame.

3. Paris, 13 juillet 1830. D. P. 30.2.235 ; Paris, 6 janvier 1849 ; Blanc, p. 181 ; Paris, 1^{er} décembre 1857. Ann. 57.243 ; Paris, 24 décembre 1859. Ann. 60.31 ; 5 juin 1900. Ann. 03.44 Trib. civ. Besançon, 20 déc. 1902. D. P. 1903.2.244 ; Lyon 24 juin 1903. Ann. 04.88 ; Paris, 28 mars 1907. Ann. 1907.166.

4. Paris, 25 juillet 1897 précité. Il s'agissait de l'ouvrage critique dans lequel Brunetière avait réuni plus de 200 pas-

ces citations doivent être encadrées de guillemets et accompagnées du nom de l'auteur (1).

Cette précaution même n'est pas suffisante lorsque les citations ne sont soutenues par aucun article (2) et réunies simplement dans un but de lucre. C'est ainsi que peut être condamné comme contrefacteur l'auteur d'une anthologie de poésies (3), d'un recueil de morceaux choisis, etc...

Le critérium que nous avons admis en matière de citation est le même lorsqu'il s'agit d'analyses. L'analyse d'un livre, le compte rendu d'une pièce de théâtre sont permis, car ils sont courts et ne peuvent remplacer l'œuvre qu'ils font connaître (4). Au contraire, les abrégés, les longs résumés des mêmes ouvrages sont illicites, parce qu'ils peuvent en tenir lieu (5).

sages de Zola choisis dans divers romans pour montrer le caractère immoral de l'œuvre de cet auteur.

1. Paris, 22 décembre 1881. Ann. 81.295 ; Paris, 3 décembre 1894, Ann. 95.282.

2. Les journaux publient souvent ainsi des extraits d'œuvres nouvelles. Ils demandent toujours l'autorisation de l'auteur. C'est une sage précaution (Cf. Lyon, 24 avril 1903, précité).

3. Pouillet (n° 519). *Contra* : à propos de quelques poésies recueillies dans un recueil périodique ; Trib. com. Seine, 12 mars 1835 ; Gastambide, p. 105 ; Cour de Berlin interprétant la loi française, 20 janvier 1912. *Bibliographie de la France*, 1912, p. 219. Trib. emp. allemand, 18 septembre 1912. *Bibliographie de la France*, 18 juillet 1913, p. 141 (il s'agissait d'un manuel destiné à l'enseignement).

4. Trib. civ. Seine, 20 novembre 1889. Ann. 90.208 ; Montpellier, 25 avril 1901. *Pand. franç.* 01.2.139. Mais le compte rendu d'une pièce, ne peut être publié avant la première représentation (Pouillet, n° 549).

5. Nîmes, 25 février 1864. Ann. 64.387 ; Cass., 17 juin 1897.

Cependant, lorsqu'il s'agit de discours prononcés publiquement, il ne semble pas que les auteurs puissent en interdire la reproduction, tant du moins que cette reproduction présente un intérêt d'actualité ou de polémique. Ils ne reprennent leurs droits que lorsqu'il s'agit de la publication d'un recueil de leurs discours qu'eux seuls ont qualité pour faire (1). Mais c'est là la seule exception. On ne pourrait l'étendre à la sténographie des cours et conférences des professeurs, par exemple (2).

La dernière difficulté que soulève cette question des citations est relative aux emprunts que se font souvent réciproquement les journaux.

Les journaux, nous l'avons dit (3), comprennent deux parties, l'une qui donne les nouvelles et que l'on peut copier sans commettre de contrefaçon, et l'autre qui comporte des articles de polémique ou de littérature et dont la reproduction est, en principe, interdite (4). Les usages du journalisme validés par la convention de Berlin refusent de considérer comme illicite l'emprunt d'un de ces articles (5)

Ann. 98.279 ; Trib. com. Nantes, 28 juin 1911 ; Cour de Rennes, 4 décembre 1911. Ann. 14.2.70 ; Renouard, t. II, p. 30 ; Pouillet, nos 514 et 520.

1. Voir chap. I, p. 34.

2. Trib. com. Seine, 16 mai 1925. D. H. 25.422.

3. Chap. I, p. 62, note 1.

4. Pouillet, n° 515 ; Gastambide, p. 63 ; Paris, 19 novembre 1903. *La Loi*, 10 janvier 1903 ; Trib. civ. Nancy, 14 avril 1902. Ann. 04.74 ; Cass., 27 juin 1916. S. 16.1.65 ; Trib. Paix Paris, 9^e arrond., 6 janvier 1922. Ann. 22.94.

5. Paris, 16 novembre 1894. D. P. 94.2.17 ; Trib. civ. Seine, 18 février 1902. *Gaz. Trib.*, 3 octobre.

iorsque la reproduction n'en a pas été formellement défendue, et que le journal accusé de contrefaçon en a d'ailleurs loyalement indiqué la source (1).

IV. — Nous avons posé en principe dans un chapitre précédent que la contrefaçon pouvait résulter de la transposition d'une œuvre dans un genre ou un art différent (2). Nous ne reviendrons pas sur ce point qui ne nécessite pas de longs développements. Il en résulte que l'adaptation d'un roman à la scène, au cinéma, etc .., est une contrefaçon (3). De même il est interdit de mettre en vers un ouvrage écrit en prose et réciproquement (4).

Traduire un ouvrage sans le consentement de son auteur, c'est contrefaire. La solution ne fait aucun doute (5). En effet, la traduction présente tous

1. Trib. corr. Nice, 29 avril 1869. Ann. 70.86 ; Trib. civ. Nice, 15 mars 1908. Ann. 08.51.

2. *Infra*, p. 393.

3. Voir *supra*. Cf. Cour Sup. Etats-Unis, Kelen c. Harper (*Bibl. France*, 11 avril 1913) qui décide qu'un film emprunté à un roman est une contrefaçon.

4. Paris, 6 novembre 1841. Dall. *Rép. v^o Prop. litt.*, n^o 359. Mais il n'y a pas de contrefaçon à reproduire en vers un sujet déjà traité, alors que le sujet ne présente aucune originalité. Trib. civ. Seine, 26 juillet 1857. Ann. 57.344.

5. Pouillet, n^o 532 ; Calmels, p. 150 ; Hélie et Chauveau, t. VI, p. 46 ; Rendu et Delorme, n^{os} 814 et 869 ; Blanc, p. 176 ; Darras, 68 et 69 ; Pataille: Ann. 56.57. *Contra* : Renouard, t. II, p. 38 qui déclare que : « La différence de forme extérieure du langage empêche qu'il ne s'établisse ni confusion ni rivalité. Les lecteurs ne seront probablement pas les mêmes. Quiconque sera capable de comprendre l'original ne manquera pas de le préférer à une traduction plus ou moins imparfaite. La gloire de l'auteur et la propagation de ses idées, la popularité de ses productions et leurs chances de débit ont tout à

les caractères de la contrefaçon la plus servile : copie du sujet, du plan, de l'action, de l'enchaînement des idées, des expressions mêmes.

De plus, elle est de nature à causer un préjudice matériel et moral à l'auteur qui ne donne généralement l'autorisation de traduire son œuvre que moyennant une redevance et qui conserve le droit de surveiller la façon dont la traduction est faite. La jurisprudence est très ferme. Elle considère comme des contrefaçons toutes les traductions faites sans l'autorisation de l'auteur de l'œuvre originale (1).

V. — A partir de quel moment peut-on dire qu'il y a contrefaçon des œuvres littéraires, et non plus seulement tentative de contrefaçon (2) ?

La mise en vente de l'œuvre est-elle nécessaire ? Non assurément, car l'article 425 parle d' « édition » et l'article 426 à côté de la contrefaçon proprement dite défini par l'article précédent parle de la mise en vente. Dès qu'il y a impression, il y a délit, alors même que l'ouvrage n'est pas destiné à être vendu (3).

gagner par l'existence des traductions et n'ont rien à y perdre. » Il est inutile d'insister sur le mal fondé de cette théorie.

1. Rouen, 7 novembre 1845. D. P. 46.2.212 ; Req., 12 janvier 1853. S. 53.1.81 ; Trib. civ. Seine, 25 mai 1909. Cl. 10.188 ; Paris, 15 novembre 1912. Cl. 13.940.

2 La tentative de contrefaçon, nous le savons, n'est pas punissable.

3. Pouillet, n° 523 ; Hélie et Chauveau, t. VI, p. 41 ; Paris, 11 mars 1837 *Gaz. Trib.*, 12 mars ; Trib. com. Marseille, 27 juin 1864. Ann. 64.394. Mais Pouillet estime que la composition de l'œuvre ne suffit pas, s'il n'y a pas eu d'impression, la com-

La solution est la même lorsqu'il s'agit de reproduction autographiques (1), lithographiques, photographiques, ou même de copies manuscrites (2), à moins que les reproductions ne soient faites pour l'usage personnel de celui qui les reproduit, et ne servent effectivement qu'à cet usage (3).

SECTION III

CARACTÈRES PARTICULIERS

A LA CONTREFAÇON DES ŒUVRES MUSICALES

La distinction entre le plagiat et la contrefaçon est déjà fort délicate en matière littéraire ; elle est beaucoup plus délicate encore en matière musicale.

La musique comporte trois éléments distincts : la mélodie, l'harmonie et le rythme. Seule, la combinaison de deux au moins d'entre eux donne naissance au droit d'auteur. Par conséquent, lorsque ces éléments ne sont pas combinés de la même façon

position n'étant que le moyen de contrefaire, et non la contrefaçon elle-même.

1. Paris, 29 juin 1827 ; *Gaz. Trib.*, 1^{er} juillet.

2. Trib. com. Seine, 24 juin 1847, cité par Blanc, p. 160. Voir *infra* : copie manuscrite des œuvres musicales.

3. On ne peut louer des copies manuscrites. Paris, 13 mai 1887. Ann. 87.311 ; Montpellier, 16 mai 1907. Ann. 1907.46. On ne peut davantage autoriser un professeur à faire faire des extraits manuscrits ou lithographiés pour l'usage de ses élèves. Pouillet, n° 530 ; Gastambide, p. 122 ; Blanc, p. 168 ; Rendu et Delorme, n° 812 ; Renouard, t. II, p. 46. *Contra* : Paris, 22 mars 1828. D. P. 28.2.114 et Req., 29 janvier 1829. D. P. 29.1.127.

dans l'œuvre accusée de contrefaçon et dans l'œuvre originale, il ne peut y avoir que plagiat (1).

Certains auteurs (2) font une distinction entre l'air et le motif, l'emprunt de l'air étant puni par la loi, l'emprunt du motif étant blâmable, sans plus (3). Quoi qu'il en soit, de simples réminiscences ne sont pas punissables (4), non plus que la parodie, tant qu'elle ne dépasse pas les limites permises. De même, la simple indication que des chansons peuvent se chanter sur tels airs du domaine privé n'est pas une contrefaçon (5).

Quant aux arrangements, aux transcriptions d'œuvres musicales, ce sont des contrefaçons lorsqu'elles n'ont pas été autorisées par l'auteur. Il en est ainsi notamment pour des transpositions (6) des transcriptions dans une autre clé (7), « le mode de notation étant indifférent pour apprécier la contrefaçon (8) », des simplifications d'œuvres difficiles, des adaptations en musique de danse ou en couplets de re-

1. Chartier, p. 279.

2. Blanc, p. 507.

3. « Le motif est en général une partie d'un air, comme serait une phrase ou une pensée dans une composition littéraire, tandis que l'air est le développement d'un motif ou la réunion de plusieurs. »

4. Crim., 7 décembre 1900. Ann. 1901.98.

5. Paris, 26 décembre 1860. Ann. 61.59 ; Trib. civ. Seine, 22 mai 1863. Ann. 66.179 ; Pouillet, n° 561.

6. « La modification de la tonalité ne changeant pas l'identité juridique de l'œuvre musicale ». Chartier, *op. cit.*, p. 285.

7. Cass., juillet 1862. D. P. 63.1.204.

8. Chartier, *loc. cit.*

vue (1), les suites d'orchestre ou pots pourris (simple juxtaposition de fragments musicaux), des transcriptions pour instruments différents, des orchestrations ou instrumentations d'œuvres écrites pour le piano, des réductions au piano d'œuvres d'orchestre, des fantaisies ou variations sur un thème donné (2).

C'est la même question que celle qui se pose en matière littéraire à propos des traductions. L'adaptateur fait bien un travail personnel, une création, et son œuvre est susceptible de lui conférer un droit privatif. Mais il n'en reste pas moins que, pour la composer, il a enlevé le bien d'autrui et qu'il n'en a pas le droit.

De même qu'en matière littéraire, la contrefaçon peut résulter de la copie manuscrite de l'œuvre, si cette copie a été faite dans un but de spéculation commerciale (3). Seules les copies destinées à un usage personnel sont licites (4). Un directeur de théâtre peut faire faire des copies destinées à faciliter le travail des artistes (5) ou même à remplacer

1. Paris, 29 juin 1827, cité par Gastambide, p. 262.

2. Blanc, p. 160 ; Rendu et Delorme, n° 851 ; Darras, nos 76 et 381 ; Chartier, p. 286 ; Comp. Trib. com. Seine, 23 mars 1906 et Paris, 29 novembre 1906. Ann. 07.1.141.

3. Trib. com. Seine, 1847 (Blanc, p. 160) ; Trib. civ. Seine, 20 avril 1870 Ann. 70.172 ; Trib. corr. Seine, 20 décembre 1871. Ann. 74.174 ; Paris, 7 mars 1872. Ann. 74.172 ; Trib. corr. Marseille, 23 décembre 1886. *Droit d'auteur* 90.77 ; Cass., 5 décembre 1893. Ann. 96.5 ; Montpellier, 16 mai 1907. Ann. 07.45.

4. Pouillet, n° 558 ; Dunant, *op. cit.*, p. 127.

5. Paris, 25 janvier 1878. D. P. 79.2.51 ; Angers, 5 juin 1878. D. P. 79.2.51 ; Trib. civ. Montpellier, 16 mai 1890. *Gaz. Trib.*,

le travail imprimé qui se détériore (1), ce qui nous paraît un peu exagéré (2).

SECTION IV

CARACTÈRES PARTICULIERS

A LA CONTREFAÇON DES ŒUVRES SCÉNIQUES

La contrefaçon des œuvres scéniques est également réprimée par la loi. Elle se présente sous deux aspects :

1^o Contrefaçon par édition ; ses caractères sont les mêmes que ceux que nous avons relevés à propos des œuvres littéraires et musicales ;

2^o Contrefaçon par représentation. Le plus souvent, cette contrefaçon se traduira par le délit de représentation illicite : on représentera sur un théâtre une pièce ou un fragment de pièce sans avoir demandé l'autorisation de l'auteur.

Mais il y aura parfois un autre cas de contrefaçon : lorsqu'on aura adapté une œuvre scénique au cinématographe. La jurisprudence punit cette adaptation des peines de la contrefaçon (3).

13 novembre ; Trib. corr. Besançon, 20 novembre 1890. *La Loi*, 1891, p. 346 ; Besançon, 6 juillet 1892. D. P. 93.2.579 ; Civ., 25 janvier 1893. D. P. 93.1.144. Mais il ne pouvait les louer ou les vendre à un autre théâtre (Cass., 28 janvier 1888. D. P. 88.1.400).

1. Angers, 3 juin 1878 ; Besançon, 6 juillet 1872, précités,

2. Lacan, t. II, p. 275 ; Pouillet, n° 558 ; Chartier, p. 276.

3. *Supra*, p. 311.

SECTION V

CARACTÈRES PARTICULIERS

A LA CONTREFAÇON DES ŒUVRES ARTISTIQUES

Là encore les principes sont les mêmes. Nous allons simplement donner quelques solutions d'espèce qui nous paraissent intéressantes.

I. — Et tout d'abord, en matière artistique, comme en matière littéraire et musicale, il peut y avoir plagiat. Le plagiaire, au lieu de copier l'œuvre originale, s'en inspirera; il n'y aura pas de contrefaçon (1); il n'en sera pas ainsi si le plagiaire a copié le genre d'un artiste, sa manière, c'est-à-dire justement ce qui lui est personnel: dans ce cas les tribunaux devront apprécier, d'après les circonstances de la cause, s'il s'agit d'un pastiche permis ou d'une contrefaçon (2).

II. — Il arrivera parfois, lorsque deux artistes se seront inspirés du même sujet emprunté à la nature ou au domaine public, que les deux œuvres présenteront des caractères communs. C'est inévitable (3). Mais les juges n'en devront pas moins examiner, sous peine d'encourir la censure de la

1. Paris, 13 juillet 1870. Ann. 70.367; Caen, 27 juillet 1870. Ann. 71.5; Paris, 26 octobre 1885. Ann. 90.170.

2. Pouillet, n° 567 *bis*, cite des cas d'imitation de genre que des tribunaux ont punis, mais cette imitation s'accompagnait de circonstances aggravantes, comme l'apposition d'une fausse signature. Trib. civ. Seine, 15 juin 1883 (Ann. 90.29)

3. Paris, 12 juin 1863. Ann. 63.232.

Cour de cassation (1) si l'un des artistes n'a pas copié l'autre (2) car dans ce cas, il y aura contrefaçon (3).

III. — Il n'y a qu'un cas dans lequel la copie d'un objet d'art ne peut être punie, c'est lorsqu'elle est faite dans un but d'étude et pour un usage personnel. Ainsi le jeune artiste qui copie une peinture ne peut être poursuivi pour contrefaçon quand il n'a eu aucune intention de lucre, mais simplement celle de faire un exercice profitable (4). Certains auteurs estiment (5) que la copie faite pour un usage personnel constitue une contrefaçon lorsque son auteur a eu le dessein de se procurer à peu de frais un exemplaire d'un objet d'art du domaine privé. C'est, par exemple, un particulier qui emprunte une œuvre d'art à un ami et la reproduit

1. Cass., 13 février 1857. D. P. 57.1.111 ; Cass. Paris, 28 juin 1856.

2. La copie d'une œuvre inspirée d'une œuvre antérieure du domaine public est en effet une contrefaçon. Paris, 2 avril 1875. Ann. 77.75 (copie d'un dessin, d'une représentation de l'Opéra). Paris, 7 mars 1902. Ann. 04.85 (copie d'une sculpture représentant une vache allaitant son veau). Angers, 19 janvier 1904. Ann. 04.67 (copie d'un dessin de fruits et légumes). Trib. civ. Seine, 26 février 1906. Ann. 06.197 (copie d'un dessin de paysage). Voir aussi Paris, 25 janvier 1887. D. P. 87.2.132 ; Douai, 13 mars 1891. D. P. 92.2.182.

3. On a jugé dans le même sens que la copie d'une contrefaçon est elle-même une contrefaçon. Colmar, 27 mars 1844. D. P. 45.2.8 ; Paris, 3 avril 1861. Ann. 62.118 ; 12 juin 1863. Ann. 63.225 ; 13 juin 1907. Ann. 07.1.198.

4. Pouillet, nos 570 et 573 ; Trib. com. Seine, 15 janvier 1836 ; *Gaz. Trib.*, 21 janvier.

5. Gastambide, p. 395 ; Pouillet, n° 573.

pour orner son appartement. Mais à notre avis, il n'y a pas plus de raison de punir cet acte que celui de la personne qui copie un morceau de musique ou une poésie, sans autre but que de s'éviter les frais d'achat d'un exemplaire de l'œuvre. Or, nous savons que la jurisprudence l'absout (1). Nous ne voyons pas pourquoi, il y aurait deux poids et deux mesures.

IV. — Le droit de citation existe en matière artistique comme en matière littéraire et les tribunaux le reconnaissent (2). Mais il ne faut « citer » des œuvres de ce genre qu'avec une extrême précaution et de telle façon que l'auteur cité ne puisse prétendre qu'il s'agit d'une contrefaçon déguisée (3).

La parodie, elle aussi, est licite (4) dans les mêmes conditions.

V. — Le changement de destination n'efface pas la contrefaçon. Aussi, la copie d'une sculpture ou

1. *Supra*, p. 329.

2. Par exemple : reproduction dans un but de critique d'une façade primée au concours des façades de la Ville de Paris, lorsqu'elle accompagne le compte rendu du concours (Trib. civ. Seine, 28 octobre 1903. Ann. 03.314). Reproduction dans un manuel historique d'œuvres d'art destinées à donner aux écoliers une idée de l'état des beaux-arts à l'époque étudiée (Trib. corr. Seine, 19 décembre 1923. D. P. 1924.39 et sur appel, Paris, 24 octobre 1924. D. P. 24.724.

3. La publication dans un album, consacré à une affaire célèbre, de 7 dessins politiques constitue une contrefaçon (Trib. civ. Seine, 30 novembre 1900. Ann. 01.244. En effet la « citation » d'un dessin ne peut jamais être qu'une reproduction pure et simple et non un extrait.

4. Trib. civ. Seine, 12 juin 1879. Ann. 79.239.

d'une peinture transposée sur des porcelaines (1), du papier peint (2), des meubles (3), des sacs de bonbons (4), des éventails (5), des jeux de patience (6), est une contrefaçon ; de même en matière d'architecture, la construction d'une maison de santé sur le modèle d'un casino (7).

Le changement de matière n'a pas davantage d'influence sur la contrefaçon (8).

VI. — Nous avons déjà vu plus haut (9) que la reproduction par un art différent constituait une contrefaçon. Sont donc des contrefaçons : la photographie d'un tableau (10), d'une sculpture (11), d'un monument (12), d'un plan en relief (13), d'un meuble d'art (14); la copie d'un tableau ou d'un dessin, par

1. Paris, 7 février 1868. Ann. 68.63 ; 11 décembre 1857. Ann. 58.287.

2. Trib. civ. Seine, 25 octobre 1907. Ann. 1908.

3. Paris, 1^{er} juin 1864. Ann. 64.236.

4. Trib. Seine, 26 juillet 1861. Ann. 62.64.

5. Paris, 3 février 1877. Ann. 80.199 ; 26 janvier 1897. Ann. 87.147.

6. Trib. corr. Seine, 28 février 1867. Ann. 67.61.

7. Trib. civ. Seine, 17 juin 1911. Ann. 12.1.199.

8. C'est une contrefaçon que de reproduire en porcelaine un original en bronze. Trib. civ. Seine, 23 mars 1882 ; Gastambide, p. 390.

9. P. 311.

10. Trib. corr. Seine, 6 février 1862. Ann. 62.435.

11. Paris, 10 février 1854. Sir. 54.2.401.

12. Trib. com. Mirecourt, juillet 1924. D. H. 1924.680.

13. Paris, 4 novembre 1857. Ann. 57.958.

14. Paris, 17 janvier 1895. Ann. 95.47.

la gravure (1), par la sculpture (2) ; la reproduction d'une lithographie par des statuettes en porcelaine (3), d'une photographie par la gravure en taille douce (4), d'un tableau ou d'un dessin au moyen des tableaux vivants (5), etc...

VII. — Lorsque les œuvres d'art sont situées sur la voie publique, on peut se demander si tous les passants n'ont pas le droit de les reproduire. Il nous semble qu'il faut faire une distinction. L'artiste ne pourra s'opposer à ce que l'on reproduise le monument dans un ensemble de constructions ou dans un paysage : ainsi, en photographiant une place publique, on pourra photographier, sans se voir poursuivi pour contrefaçon, le monument situé sur la place ou la façade d'une maison en bordure (6). Mais on ne pourra prendre une photographie directe du monument lui-même (7).

VIII. — A partir de quel moment peut-on dire, en matière artistique, qu'il y a contrefaçon ? La loi punit la fabrication et la mise à jour des épreu-

1. Paris, 9 novembre 1832 ; Blanc, p. 262.

2. Paris, 2 décembre 1841 ; Blanc, p. 287. Voir aussi Paris, 29 décembre 1904. Ann. 05.14.

3. Trib. corr. Seine, 31 juillet 1878. Ann. 79.88.

4. Trib. corr. Seine, 24 novembre 1902. Ann. 04.102.

5. Copper, n° 28 « *l'art et la loi* ». Ann. 14.90 et note.

6. Trib. civ. Chateaudun, 10 décembre 1903. Ann. 05.218. Comp. Chambéry, 6 juin 1898. Rec. Chambéry, 98.67 ; Trib. com. Meaux, 7 mars 1905 et Paris, 27 avril 1906. Ann. 07.1.16 ; Trib. civ. Seine, 21 avril 1913. D. P. 14.5.4.

7. Trib. com. Mirecourt, juillet 1924. D. H. 1924.680. Voir aussi Trib. civ. Seine, 21 avril 1913 précité.

ves ; par conséquent, la fabrication de l'instrument propre à les produire (1) n'est pas en principe une contrefaçon (2), cependant, il peut résulter des circonstances de fait qu'il y a commencement d'exécution et non plus seulement tentative (3).

SECTION VI

FAITS QUI SONT ASSIMILÉS A LA CONTREFAÇON

L'article 426 du Code pénal assimile à la contrefaçon proprement dite le délit d'objets contrefaits, c'est-à-dire leur mise en vente, leur vente ou leur distribution, et l'introduction d'ouvrages contrefaits lorsque l'ouvrage original a d'abord été imprimé en France. Ajoutons que la complicité et le recel d'objets contrefaits sont aussi punis, conformément aux règles générales de notre droit pénal (4).

A. — *Mise en vente, vente ou distribution d'objets contrefaits*

La répression de la contrefaçon ne serait qu'un leurre si la loi ne permettait pas d'atteindre ceux

1. Planche gravée lithographie, cliché photographique, moule, etc...

2. Paris, 11 février 1897. Ann. 99.161.

3. Trib. corr. Seine, 26 janvier 1903. Ann. 10.275. La gravure d'une planche sans autorisation est une contrefaçon.

4. La tentative de contrefaçon n'est pas punissable ; mais la confection d'un objet inachevé constitue une contrefaçon. (Angers, 26 avril et 25 juillet 1913. Ann. 14.19, p. 57 ; Comp. Paris, 11 mai 1911. Ann. 1911.1.357.

qui, de mauvaise foi, se chargent de vendre (1) ou de distribuer l'objet contrefait. On ne contrefait généralement que pour tirer des profits de son acte ; de plus, ce n'est généralement que parce que l'ouvrage contrefait est mis à la disposition du public qu'un auteur se rend compte de l'atteinte portée à ses droits. Enfin, interdire la mise en vente est le seul moyen pratique de supprimer le préjudice causé au titulaire du monopole d'exploitation par la contrefaçon.

Il ne faut pas croire que plusieurs actes sont nécessaires pour constituer le délit : la vente d'un seul objet contrefait suffit à exposer le marchand aux poursuites de la loi (2). Mais comme pour la contrefaçon proprement dite, la bonne foi du prévenu peut le faire relaxer (3).

1. Il importe peu que la vente ait eu lieu en vue de l'exportation (Paris, 11 mars 1837 ; Pouillet, nos 474 et 586). De même est punie la vente en France d'ouvrages contrefaits à l'étranger, même lorsque cette contrefaçon est licite dans le pays où elle a été faite (Paris, 15 novembre 1912. D. P. 19.2.34) pour peu que l'ouvrage original ait d'abord paru en France.

2. Pouillet, n° 592 ; Lyon, 20 novembre 1898 ; Rec. Lyon 99.142.

3. Il y a bonne foi lorsque le marchand a pu croire, par suite de la longue tolérance de l'auteur, que l'éditeur de l'œuvre contrefaite agissait à bon droit (Trib. civ. Seine, 21 mars 1865. Ann. 65.198) ou lorsqu'il résulte des circonstances de la cause qu'il a été trompé par son vendeur (Trib. civ. Seine, 24 décembre 1896. Ann. 98.37 ; Paris, 15 juin 1901. Ann. 03.114 ; Trib. civ. Nantes, 27 mars 1905. D. P. 07.2.296. Voir aussi les espèces citées par Pouillet, n° 598 *ter* ; Req., 18 juin 1847. D. P. 47.1.253 ; Douai, 8 août 1865. Ann. 69.248 ; Paris, 27 mars 1868. Ann. 68.325 ; 7 février 1868. Ann. 68.63). Un messenger qui

Ce que la loi punit, ce n'est pas seulement la vente car le fait de vente lui-même peut parfois être assez difficile à constater : c'est aussi la mise en vente (1) ou la distribution même gratuite (2). Parce qu'un marchand a dans ses magasins des objets contrefaits, il est présumé les offrir au public. C'est cette offre elle-même que la loi entend punir (3).

B. — *Introduction en France*

Il arrive parfois que des contrefaçons étrangères d'ouvrages français sont introduites en France. L'auteur est-il désarmé devant cette violation de ses droits et doit-il subir sans se plaindre le préjudice qui lui est causé ?

Non. Il peut utiliser, d'abord, la convention de

reçoit une quantité considérable de journaux pour les distribuer aux marchands ne peut vérifier tous ceux qu'il reçoit : il ne peut donc être poursuivi parce que sa bonne foi est certaine. Trib. corr. Seine, 11 déc. 1913. *Bibl. France*, 19 juin 1914.

1. Renouard, t. II, p. 55 ; Gastambide, p. 124 ; Helie et Chauveau, t. VI, p. 69 ; Blanc, p. 163 ; Calmels, p. 620 ; Rerdu et Delorme, n° 822 ; Pouillet, n° 599 ; Toulouse, 3 juillet 1835, Sir 36.2.31 ; 17 juillet 1835, Sir 36.2.41 ; Paris, 15 mars 1882, Ann. 84-359. Paris, 26 janvier 1887, Ann. 87.147 ; Seine, 12 janvier 1894, Ann. 95.50.

2. Paris, 4 novembre 1857, Ann. 57.358.

3. L'exhibition d'un objet contrefait dans une exposition en vue de provoquer des commandes constitue le délit de contrefaçon. Trib. civ. Seine, 15 janvier 1868, Ann. 68.61. Paris, 12 février 1868, Ann. 68.74. La location d'un ouvrage contrefait est un délit. (Paris, 13 mai 1887, Ann. 87.311. Cass., 28 janvier 1888, Ann. 90.92.

Berne qui, nous le verrons bientôt, lui donne, dans tous les pays de l'Union le droit de poursuivre la contrefaçon, mais il est vrai que les auteurs hésitent souvent à se servir des droits qu'elle confère, par suite de la difficulté d'intenter une action contre des étrangers devant des tribunaux étrangers ; il peut ensuite s'appuyer sur l'article 6 du Code d'instruction criminelle qui lui permet de poursuivre en France les délits correctionnels commis par des Français en pays étranger, lorsque la loi de ces pays les réprime. Il peut enfin — et surtout — invoquer le bénéfice de l'article 426 du Code pénal, qui assimile à la contrefaçon l'introduction en France d'ouvrages contrefaits (1).

Bien que l'article 426 ne parle que des ouvrages imprimés en France, il n'a jamais été contesté qu'il s'applique à toutes les œuvres artistiques aussi bien qu'aux œuvres littéraires et musicales (2).

L'introducteur (3) est puni de la même façon

1. Les lois douanières contiennent les mêmes prohibitions. L'introduction en France d'un ouvrage contrefait à l'étranger doit être punie alors même que la reproduction dudit ouvrage était licite dans le pays où elle a été faite. Trib. civ. Seine; 29 novembre 1910 et Paris, 15 novembre 1912. Ann. 13.1.34 Cf. Rouen, 7 novembre 1845. D. P. 46.2.12 ; Paris, 17 juillet 1847 ; *Le Droit*, 22 juillet ; Paris, 27 juin 1844 ; Blanc, p. 36 ; Cass., 23 janvier 1853 ; *ibid.* ; Pardessus, n° 164 ; Laboulaye, *Rev lég.*, 1852.30 ; Rendu et Delorme, n° 814-850 ; Pouillet, nos 537 et 853. *Contra* : Paris, 13 avril 1886 et Req., 25 juillet 1887 D. P. 88.1.09 et note Sarrut ; Lyon-Caen. Sir. 88.1.9. Ann., 88.333 ; Darras, n° 849 ; Thaller, *Ann. Droit comm.*, 1888, p. 4.

2. Pouillet, n° 604.

3. L'introducteur est, d'abord, celui qui importe effective-

que le marchand, alors même qu'il n'a pas participé à la contrefaçon, sauf s'il peut exciper de sa bonne foi (1).

Mais il se peut que l'ouvrage introduit en France ne soit pas destiné à y être vendu ; une question se pose alors : le transit constitue-t-il une introduction dans le sens de la loi ? La loi de douanes du 6 mai 1841 (2), les auteurs (3) et la jurisprudence (4) répondent affirmativement : « Laisser les contrefaçons pénétrer impunément en France sous le couvert du transit, dit un arrêt (5), ce serait admettre une exception arbitraire en présence des termes absolus de l'article 426 ; ce serait, en outre, asseoir cette exception sur une base incertaine, puisqu'on ne peut jamais être assuré, quand la marchandise se présente, qu'elle ne s'écoulera pas à l'intérieur, après le paiement des droits de douane, et ce serait enfin, par une violation manifeste du vœu de la loi, permettre au contrefacteur d'emprunter notre territoire pour aller faire à nos produits sur les marchés du dehors, une guerre déloyale et funeste ».

ment les ouvrages contrefaits, et aussi celui qui a commandé l'introduction.

1. Il faut qu'il établisse qu'il a pris tous les renseignements possibles : Paris, 16 décembre 1904 (*Droit d'auteur* 05.101).

2. Cette loi exclut du transit les ouvrages imprimés, typographiés, lithographiés ou gravés à l'étranger en contrefaçon d'ouvrages français.

3. Rendu et Delorme, n° 820 ; Gastambide, p. 127 ; Pouillet, n° 609.

4. Paris, 28 nov. 1862. Ann. 63.61 ; 8 mai 1863 Ann. 63.165.

5. Paris, 8 mai 1863 précité.

Ajoutons que les lois douanières prohibent non seulement l'entrée et le transit des contrefaçons, mais aussi leur sortie.

Les tribunaux peuvent parfois se trouver en présence de ce cas délicat : l'auteur a cédé ses droits de reproduction à un éditeur français, pour la France, et à un éditeur étranger, pour l'étranger. Chaque éditeur jouit par conséquent du monopole de reproduction, mais seulement dans le pays visé par le contrat. Si l'éditeur étranger introduit en France, au mépris des droits de l'éditeur français et de l'auteur, des exemplaires de l'ouvrage qu'il publie à l'étranger, cette introduction constituera-t-elle une contrefaçon ? Il semble bien que oui (1), puisque nous retrouvons dans cette espèce le caractère essentiel de la contrefaçon : atteinte aux droits de l'auteur et à son monopole d'exploitation.

C. — *Complicité et recel*

Les principes généraux de notre droit pénal sont applicables au délit de contrefaçon, comme à tout autre. Les dispositions des articles 59 et 60 du Code pénal, sur la complicité, et 62 sur le recel, sont donc applicables (2).

Toute personne qui sciemment (3) aide un contre-

1. Pouillet, n° 604. Comp. Paris, 9 janvier 1891. Ann. 92.249.

2. Le complice du délit peut être poursuivi, alors même que l'auteur principal ne serait pas connu, ou n'aurait pas été mis en cause.

3. Paris, 29 novembre 1834 ; Blanc, p. 200 ; Trib. corr. Seine, 16 août 1864. Ann. 65.14 ; Nîmes, 25 février 1864. Ann. 64.

facteur est punie des mêmes peines. Mais c'est une règle admise par la jurisprudence que les simples ouvriers sont présumés de bonne foi, parce qu'on ne peut exiger d'eux qu'ils contrôlent les droits de leur patron (1).

Rien ne s'oppose en principe à ce que l'acheteur d'une contrefaçon soit poursuivi comme recéleur, s'il est de mauvaise foi. Mais on conçoit qu'en pratique les acheteurs ne soient jamais poursuivis.

387 ; Trib. com. Seine, 10 janvier 1889. *Gaz. Ann.* 89.1.251 ; Paris, 1^{er} juin 1892. *Ann.* 92.217 ; 15 décembre 1894. *Ann.* 1894. *Ann.* 95.228 ; 20 décembre 1894. *Ann.* 95.188.

1. Dijon, 15 avril 1847. *D. P.* 48.2.178 ; Paris, 6 avril 1850. *D. P.* 52.2.159.

CHAPITRE II

LA CONTREFAÇON. — COMMENT ELLE EST RÉPRIMÉE

SECTION I

QUI PEUT POURSUIVRE

Le droit de poursuivre le contrefacteur appartient à l'auteur ou à ceux qui exercent ses droits (1) : cessionnaire, éditeur, héritiers, conjoint survivant (2), et au Ministère public (3).

L'auteur conserve le droit de s'opposer à toute contrefaçon, même en cas de cession totale, car il n'a pas abandonné son droit moral, qu'il doit toujours pouvoir faire respecter (4). Le contrefacteur

1. Nous estimons que ce droit, qui touche de trop près au droit moral de l'auteur ne peut être exercé par les créanciers.

2. Un élève de l'auteur n'est pas fondé à poursuivre la contrefaçon. Paris, 8 février 1865. Ann. 65.382.

3. Le ministère public peut poursuivre d'office ; et le désistement de la partie civile ne peut arrêter l'action publique.

4. Trib. civ. Seine, 9 décembre 1893. Ann. 96.11 ; Paris 26 janvier 1918. Ann. 1919.33 et note Claro. Certaines décisions qui refusent à l'auteur le droit de poursuivre le contrefacteur lui reconnaissent cependant le droit de lui réclamer au

ne peut exciper de cette cession pour faire déclarer la plainte irrecevable. De toute façon, il ne peut l'invoquer, car elle est *res inter alios acta*, et, à moins qu'il n'ait obtenu l'autorisation du cessionnaire, il n'a aucun intérêt à le faire (1). Il ne pourrait davantage opposer au poursuivant que l'œuvre originale a été faite par quelque « nègre », et que, par conséquent, l'auteur apparent n'est pas l'auteur véritable (2).

Le cessionnaire ou l'éditeur (3) ont, concurremment avec l'auteur, le droit de poursuivre la contrefaçon, d'abord parce qu'ils exercent les droits de l'auteur, ensuite parce que la contrefaçon leur cause un préjudice (4).

civil des dommages-intérêts (Trib. civ. Seine, 24 février 1894. Ann. 95.279 ; 26 février 1906. Ann. 06.197. Voir, pour le cas de cession, Trib. civ. Seine, 3 février 1859. Ann. 59.90.

1. Paris, 29 décembre 1904. Ann. 05.04. Conf. Trib. civ. Seine, 20 mai 1903. Ann. 03.330. Il en est de même lorsqu'il s'agit d'une photographie; nous ne pouvons admettre, comme Pattaille, que le photographe dont l'œuvre a été contrefaite soit obligé de prouver que la personne qui a posé lui a concédé le droit exclusif de reproduction. Il n'a, à notre avis qu'une seule preuve à faire : c'est que son œuvre a été contrefaite. C'est au contrefacteur à prouver qu'il a reçu lui aussi, l'autorisation de la personne photographiée à reproduire ses traits. Dans ce sens : Paris, 12 février 1863. Ann. 63.225 et Cass., 15 février 1864. Ann. 64.125.

2. Trib. civ. Coutances, 31 août 1824 ; Blanc, p. 138.

3. Il est généralement admis que le journal qui a publié un article peut, pendant la durée de l'actualité de cet article, intenter l'action en contrefaçon concurremment avec l'auteur. Pouillet, n° 628.

4. Cass., 7 prairial an XI ; Gastambide, p. 187 ; Paris, 20 mars 1872.72.270 ; Trib. civ. Seine, 20 juin 1902 ; Pouillet, p. 650.

Les héritiers, le conjoint survivant ont également le droit de protéger l'œuvre qu'ils ont héritée, cela ne fait aucun doute ; mais si le conjoint survivant néglige de poursuivre les contrefacteurs, les héritiers qui n'ont qu'un droit de nue propriété peuvent-ils le faire à sa place ? Il semble que oui ; si leur intérêt immédiat n'est pas engagé, tout au moins l'intérêt moral qu'ils ont à faire respecter la pensée de leur auteur, et leur intérêt éventuel le leur commandent.

Enfin, chaque collaborateur a le droit évident d'intenter seul, en son nom propre, l'action en contrefaçon (1).

SECTION II

COMMENT ON CONSTATE LA CONTREFAÇON

Le moyen le plus simple de constater une contrefaçon (2) c'est de faire saisir les objets contrefaits par le commissaire de police ou à son défaut par le juge de paix (3). Ceux-ci doivent se contenter de

Le contrefacteur ne peut invoquer le défaut de date certaine, de l'acte de cession. Toulouse, 3 juillet 1835. S. 36.2.39 ; Req. 27 mars 1835. D. P. 35.1.438 ; Trib. com. Seine, en droit, 20 mars.

1. Paris 2 août 1857 et Req., 18 déc. 1857. Ann. 58.72.

2. La mise en vente ou l'introduction d'objets contrefaits. Mais la saisie ne peut être pas opérée en dehors des cas de contrefaçon (Pouillet, n° 667).

3. Lois de 1793, article 3, et du 25 prairial an III, article 1^{er}. Malheureusement beaucoup d'auteurs ignorent à qui ils doivent s'adresser et beaucoup de commissaires de police refusent d'agir.

la simple réquisition de l'auteur, et ne peuvent exiger d'ordonnance du président du tribunal. Mais ils doivent s'entourer des garanties nécessaires et vérifier l'identité et la qualité de requérant (1). M. Pataille estime que, « pour mettre à couvert sa responsabilité », le fonctionnaire qui est requis de procéder à la saisie doit rédiger un procès-verbal sur papier timbré dans lequel il relate la comparution, la plainte et la réquisition et qu'il fait signer par la partie requérante.

En cas de refus du commissaire de police, l'auteur devrait s'adresser au Procureur de la République qui donnerait à ce fonctionnaire l'ordre d'agir. Ce n'est qu'en cas d'empêchement du commissaire de police, ou à son défaut, que l'auteur peut le requérir de procéder à la saisie. Cependant en cas d'urgence, lorsque le commissaire refuse son aide, le juge de paix doit pouvoir saisir les exemplaires contrefaits et dresser procès-verbal. Ann. 77.163.

1. Ce sont les seules justifications que le commissaire de police ou le juge de paix puissent exiger ; ils n'ont en aucun cas le droit de se faire juge du bien fondé de la poursuite ni des questions souvent délicates qui peuvent s'y rattacher. Ils doivent se contenter des apparences de régularité des actes qu'on leur montre, voir Pataille, 77.163 ; Pouillet, n° 648 ; Renouard, t. II, p. 294 ; Blanc, p. 91 ; Gastambide, p. 182. Le fonctionnaire requis par l'auteur doit-il saisir, si le saisi lui présente une permission de l'auteur ? M. Renouard pense que non, M. Gastambide estime qu'il peut s'arrêter ; c'est de sa part une affaire de prudence. Les commissaires de police et juges de paix sont seuls compétents. Une saisie faite par un autre agent est nulle et ne peut servir de base à une procédure ; mais ce moyen ne peut être invoqué pour la première fois devant la Cour de cassation (Req., 4 décembre 1875. Ann. 76.8). Cependant le délit, d'introduction d'ouvrages contrefaits peut être constaté à la douane, et la saisie peut être opérée par les douaniers (art. 45 décret de 1810).

Mais il arrive souvent qu'au lieu de s'adresser au commissaire de police ou au juge de paix, l'auteur demande au président du tribunal de l'autoriser à procéder à la description avec ou sans saisie des objets prétendus contrefaits. Cette procédure présente des avantages pour l'auteur et le saisi : pour l'auteur, car le procès-verbal fixe *ne varietur* l'identité de l'objet argué de contrefaçon ; pour le saisi, qui conserve ces objets, au lieu de se les voir enlever. La jurisprudence valide généralement cette procédure (1).

La pratique connaît également un autre procédé : un huissier requis par l'auteur ou commis par le président du tribunal assiste à la saisie et procède à des constatations matérielles que les commissaires de police refusent généralement de faire.

Si l'auteur fait faire une saisie, il peut exiger que cette saisie comprenne tous les exemplaires prétendus contrefaits (2). Mais dans la pratique il n'a jamais cette exigence. On saisit généralement quelques exemplaires qui sont mis sous scellés et déposés au parquet ou au greffe correctionnel ; quelquefois

1. Trib. civ. Seine, 3 avril 1878. Ann. 92.233 ; Niort, 17 février 1891. Ann. 92.205. Voir Pouillet, n° 655.

2. La procédure de saisie s'applique à tous les objets contrefaits, et non pas seulement aux éditions « imprimées ou gravées » comme le dit l'article 3. Tous les instruments qui ont servi à la contrefaçon peuvent être également saisis (clichés, planches, etc.). M. Renouard, t. II, p. 396 pense même qu'on peut saisir les lettres, registres, papiers qui peuvent servir à établir la contrefaçon. M. Pouillet (n° 653) est absolument opposé à cette manière de voir.

même le saisi en est constitué le gardien et doit les présenter à toute réquisition sous les peines des articles 400 et 406 du Code pénal (1).

Rien ne s'oppose, semble-t-il, à ce que la saisie soit faite, non seulement chez le contrefacteur ou le marchand, mais aussi chez les détenteurs de bonne foi : acheteurs ou bibliothèque (2). Ce peut être le seul moyen pour l'auteur de faire constater la contrefaçon (3).

Le fonctionnaire qui procède à la saisie doit rédiger un procès-verbal ; la loi est muette sur les énumérations auxquelles il doit procéder, le rédacteur peut donc insérer les observations qui lui paraissent essentielles. Il ne doit pas négliger de mentionner les protestations du saisi, s'il en élève (4).

Le procès-verbal est ensuite communiqué aux parties, puis envoyé au Parquet, avec les objets saisis. Le saisissant peut intenter l'action quand il

1. Pataille, Ann. 64.128, estime que si l'objet saisi, déposé au greffe ou entre les mains d'un tiers, vient à disparaître, l'auteur saisissant en est responsable vis-à-vis du saisi, la saisie étant à ses risques et périls. En sens contraire : Trib. civ. Seine, 15 avril 1864. Ann. 64.128.

2. Blanc, p. 193 ; Rendu et Delorme, n° 829 ; Pouillet, nos 650 et 661.

3. La saisie peut être faite aussi pour les soins du ministère public. Les frais de la saisie, quelle qu'en soit la forme, doivent être avancés par le saisissant.

4. En cas d'obscurité dans les termes du procès-verbal, M. Pouillet estime que le commissaire de police qui l'a rédigé peut être appelé comme témoin devant le tribunal qui peut légalement fonder une condamnation sur ses dires.

lui convient, tant que la prescription ne joue pas (1).

La saisie, si elle est le moyen le plus pratique de constater la contrefaçon, n'est pas le seul moyen qui puisse être utilisé. L'auteur peut recourir à des constats des faits matériels dont il se plaint, à la présentation d'exemplaires contrefaits portant le nom du contrefacteur, à des preuves écrites (lettres, factures), ou à des témoignages (2).

SECTION III

RÉPRESSION DE LA CONTREFAÇON

L'auteur dont l'ouvrage a été contrefait a le choix entre l'action civile et l'action pénale (3); s'il choisit l'action civile, il devra, d'après la jurisprudence, prouver la faute et le préjudice (4); s'il choisit la voie pénale il n'aura qu'à prouver le délit; ce sera au prévenu, nous le savons, à démontrer sa bonne foi.

Une fois que le plaignant a saisi une juridiction il ne peut plus, par application de l'adage *una via electa...* porter l'affaire devant un autre tribunal. Mais la saisie des exemplaires contrefaits, et même

1. Orléans, 1^{er} avril 1857. Ann. 57.95; le délai de huitaine n'est exigé que pour les actions en contrefaçon d'inventions industrielles.

2. Paris, 12 juin 1863. Ann. 63.225; Req., 15 janv. 1864. Ann. 64.12; Paris, 20 mars 1872. Ann. 72.265.

3. Paris, 16 novembre 1893. D. P. 94.2.17.

4. Arrêt précité.

la transmission du procès-verbal au parquet ne comporte aucun choix de la part de l'auteur qui reste toujours libre de s'adresser au tribunal civil (1).

Les questions de compétence et de procédure ne soulèvent aucun problème particulier. Ce sont les règles générales qui s'appliquent (2). Nous remarquerons toutefois que la juridiction administrative n'est jamais compétente pour statuer sur ces matières (3).

Nous n'insisterons pas davantage sur les peines (4) dont la loi punit la contrefaçon : amende de 100 à 2.000 francs lorsqu'il s'agit de fabrication ou d'introduction en France d'objets contrefaits ; 25 à 500 francs d'amende lorsqu'on poursuit leur mise en vente.

Les réparations civiles : confiscation et dommages-intérêts, nous retiendront plus longtemps.

L'article 427 du Code pénal prononce la confisca-

1. Cass., 10 janvier 1837. D. P. 37.1.218.

2. Notamment le tribunal compétent sera celui du domicile du prévenu ou du lieu où le délit a été commis (mise en vente ou fabrication : Cass., 1^{er} mai 1862. Ann. 62.309) à l'exclusion de celui du lieu où la saisie a été opérée (Paris, 29 novembre 1834, cité par Blanc, p. 200). Le plaignant peut porter l'action devant les tribunaux commerciaux, si le contrefacteur est commerçant (Pau, 31 mai et 6 décembre 1878. Ann. 80.359) il doit le faire, si tous deux sont commerçants, la juridiction civile n'étant pas compétente (Renouard, t. II, p. 411 ; Pouillet, n° 677 ; Paris, 8 novembre 1869. Ann. 69.375).

3. Cass., 11 janvier 1905. D. P. 05.1.300.

4. Art. 472 C. pénal. Ici, aussi, on applique les règles générales sur le non cumul des peines, les circonstances atténuantes et le sursis.

tion (1) des exemplaires contrefaits, ainsi que celle des planches, moules ou matrices qui ont servi à leur fabrication. Le produit des confiscations doit être remis au véritable propriétaire à titre d'indemnité. La loi a donc un double but : rendre le délit impossible et indemniser l'auteur lésé.

1. Nous croyons avec M. Pouillet (n° 699) que la confiscation des objets contrefaits n'est pas une peine, mais une réparation civile. Nous estimons donc comme lui qu'elle peut être prononcée par les tribunaux civils et aussi dans le cas où le prévenu est acquitté à cause de sa bonne foi. Il serait vraiment un peu extraordinaire que cette bonne foi rende licite la contrefaçon lorsqu'elle a disparu. Beaucoup d'auteurs (Gastambide, n° 183 ; Renouard, t. II, n° 254 ; Calmels, p. 728 ; Rendu et Delorme, n° 835) sont d'un avis mitigé ; la Cour de cassation estimait comme eux que la confiscation a un caractère de peine, mais décidait avec logique — contre eux — qu'elle ne peut pas, par conséquent, être prononcée en cas d'acquiescement (Req., 29 décembre 1882. Ann. 84.359 et 23 juin 1893. Ann. 93.223). Un arrêt plus récent (Civ., 8 février 1910. Ann. 11.1.61) décide que le tribunal civil peut prononcer la confiscation. M. Pouillet donne aux tribunaux le moyen de prononcer la confiscation tout en échappant à la censure de la Cour suprême : c'est d'ordonner la destruction des marchandises ou leur remise au plaignant à titre de supplément de dommages-intérêts. Dans notre sens : Paris, 24 janvier 1845. Ann. 68.321. Paris, 12 juillet 1867. Ann. 67.407 ; 21 novembre 1867. Ann. 67.359 ; Trib. civ. Seine, 13 novembre 1867. Ann. 68.31 ; Paris, 31 janvier 1868. Ann. 68.56 ; 7 févr. 1868. Ann. 68.63 ; 25 juin 1870. Ann. 70.264 ; Trib. civ. Seine, 14 mai 1878. Ann. 79.85 ; Angers, 26 janvier 1880. Ann. 80.204 ; Niort, 17 février 1891. Ann. 92.205 ; Trib. civ. Seine, 20 juin 1902. *Gaz. Trib.*, 26 novembre ; 18 février 1902. D. P. 1903.2.500 ; Paris, 15 novembre 1906. Ann. 1908.33. En sens contraire : Paris, 12 avril 1862. Ann. 62.228 ; Paris, 27 mars 1868. Ann. 68.325 ; Cr., 19 décembre 1882. Ann. 84.359. D. P. 84.1.369 ; 23 juin 1893. Ann. 93.223. D. P. 93.1.616 ; Paris, 24 décembre 1896. Ann. 98.37 ; Trib. civ. Seine, 16 déc. 1899. Ann. 01.246

La confiscation est obligatoire pour le juge (1) : on ne concevrait pas qu'après avoir déclaré que des objets ont été contrefaits, le tribunal autorise le délinquant à les mettre en vente ou tout au moins lui rende possible l'écoulement de la marchandise (2).

La doctrine et la jurisprudence décident que les objets confisqués doivent être remis au plaignant. L'article 429 décide que c'est le « produit » des confiscations qui doit lui être attribué ; mais c'est manifestement une erreur. La vente des objets contrefaits ne peut être opérée qu'avec le consentement de l'auteur véritable, qui doit rester libre de les retirer de la circulation s'il le préfère (par exemple si la contrefaçon est partielle ou grossière, de nature à nuire à sa réputation). Il est donc beaucoup plus simple de lui remettre les exemplaires contrefaits (3) ; il les vend ou les détruit selon ses convenances.

et D. P. 1902.2.17. Note de Pouillet ; Paris, 21 févr. 1901. D. P. 02.2.17. Si le prévenu est acquitté, il ne saurait être condamné aux dépens, quelle que soit l'imprudence ou la négligence dont il s'est rendu coupable (Paris, 7 févr. 1868) à moins que cette condamnation ne soit mise à sa charge comme supplément de dommages-intérêts (même arrêt).

1. Req., 1^{er} février 1892. Ann. 92.103. Remarquons d'ailleurs que la confiscation peut être prononcée même si la saisie ou la description préliminaire n'a pas eu lieu. Renouard n° 255, Pouillet, n° 716 ; Paris, 9 juillet 1910. Ann. 10.263. Elle n'est pas subordonnée à la demande du plaignant et peut être réclamée par le ministère public. Pouillet, n° 721.

2. Il n'y a que le consentement de la partie lésée qui puisse dispenser le juge de prononcer cette confiscation. Renouard, n° 180 ; Rendu et Delorme, n° 836.

3. Cass., 30 janvier 1818 ; Gastambide, p. 205. Jugé (Pon-

Sur sa demande les tribunaux doivent ordonner cette destruction (1); ils peuvent prononcer une condamnation à dommages-intérêts pour chaque infraction qui serait commise dorénavant (2).

Lorsque la contrefaçon n'est que partielle, le juge au lieu de confisquer l'ensemble de l'ouvrage, ordonne souvent la suppression du passage ou du motif incriminé (3) sous peine d'astreinte pour chaque exemplaire fabriqué ou vendu (4). Il peut également, tout en défendant de faire de nouvelles éditions, permettre la vente des exemplaires déjà fabriqués, moyennant la remise à la partie lésée d'un tant pour cent par objet vendu (5).

tarlier, 25 juillet 1835. D. P. 35.3.114) que l'administration n'a aucun droit sur les objets saisis par elle : elle doit les remettre à l'auteur de l'œuvre originale. Si le prévenu est en faillite la confiscation n'en pourra pas moins être prononcée, ses créanciers n'ayant aucun droit sur les exemplaires contrefaits. Paris 5 juin 1859. Ann. 60.205.

1. Paris, 20 février 1872. Ann. 72.193 ; Trib. civ. Seine, 28 janvier 1903. *La Loi*, 6 juin.

2. Paris, 30 mai 1872. Ann. 73.165 ; Trib. civ. Seine, 30 mars 1908. Ann. 08.205.

3. Les solutions sont en effet les mêmes qu'il s'agisse d'une œuvre littéraire ou d'une œuvre artistique.

4. Paris, 23 février 1862. Ann. 62.28 ; Trib. civ. Seine, 16 août 1864. Ann. 65.14 ; Paris, 27 décembre 1905. *Gaz. Trib.*, 22 janv. 1906. C'est aux tribunaux d'apprécier s'il convient de confisquer l'ouvrage entier ou seulement les parties contrefaites. Cr., 29 mai 1858. D. P. 58.1.190 ; Paris, 9 décembre 1905. Ann. 06.177.

5. Lorsque le contrefacteur a détruit les exemplaires contrefaits le tribunal ne peut pas se borner à lui donner acte de cette destruction, mais doit le condamner à payer la valeur des objets détruits, la confiscation étant un droit pour le plaignant.

La confiscation ne peut être ordonnée que si le détenteur est partie au procès ; on ne peut donc se prévaloir d'un jugement lorsqu'on retrouve chez un tiers détenteur des exemplaires identiques à ceux pour lesquels on a obtenu ce jugement. Il faudra recommencer un nouveau procès dont la solution ne sera pas forcément semblable à celle qui a été précédemment obtenue (1).

Il ne semble donc pas possible qu'un jugement autorise le plaignant à saisir les exemplaires contrefaits « partout où il les trouvera (2) ».

Mais le tribunal peut, conformément à l'article 427 (3), confisquer les instruments de la contre façon, c'est-à-dire les instruments spécialement destinés à fabriquer l'objet contrefait. Il ne faudrait pas étendre ce texte indéfiniment jusqu'à y comprendre les outils qui ont pu contribué à la contre-façon, mais qui peuvent servir à autre chose, comme la presse de l'imprimeur ou le burin du graveur.

Telle est donc la première réparation civile à laquelle le contrefacteur doit être condamné.

Il peut en outre, se voir ordonner le versement au plaignant de dommages-intérêts en réparation du préjudice causé par son délit.

1. Paris, 12 avril 1862. Ann. 62.228.

2. A moins qu'on n'interprète ce « partout où il les trouvera » dans le sens de « partout où le prévenu les aura cachés ». Mais on ne peut étendre cette signification et décider que le plaignant pourra saisir même les exemplaires contrefaits, dont le prévenu n'est pas propriétaire. *Contra* : Cass., 10 janvier 1837, cité par Pouillet, p. 702.

3. Dont l'énumération n'est pas limitative.

Les dommages-intérêts seront proportionnés au préjudice. Leur évaluation est donc laissée à l'appréciation souveraine des tribunaux (1).

Les règles générales sur la solidarité entre les prévenus (2) pour les condamnations pécuniaires, et sur la contrainte par corps sont applicables en matière de contrefaçon. Il en est de même pour la publication du jugement (3).

SECTION IV

PRESCRIPTION DE L'ACTION EN CONTREFAÇON

La contrefaçon, comme tout délit, se prescrit par trois ans (4). Aucune poursuite ne peut donc être entamée après l'expiration de ce délai, devant les tribunaux

1. La loi de 1793 fixait ces dommages-intérêts à la valeur de 3.000 exemplaires de l'édition originale. A présent le juge doit apprécier les circonstances de la cause, (Req., 18 décembre 1857. Ann. 58.72) notamment le nombre des exemplaires contrefaits, la valeur de l'ouvrage original, la dépréciation de cet ouvrage (Toulouse, 17 juillet 1835. S. 36.2.41), les dépenses occasionnées par le procès (Orléans, 7 février 1855. D. P. 55. 2.159).

2. Les dommages-intérêts peuvent être mis solidairement. à la charge de l'auteur de la contrefaçon et de l'éditeur. Paris, 20 février 1872. D. P. 72.2.173.

3. Si la poursuite en contrefaçon n'est pas fondée, le plaignant peut être condamné à des dommages-intérêts en faveur du prévenu (Trib. civ. Seine, 30 mars 1896. Ann. 97.282 ; Paris, 31 mars 1904. *La Loi*, 23 juin 1904) par le jugement d'acquiescement.

4. Civ., 11 janvier 1905. D. P. 05.1.300.

civils comme devant les tribunaux correctionnels (1).

Mais lorsque l'action est basée non pas sur le délit de contrefaçon, mais sur l'article 1382 du Code civil, la prescription est de trente ans (2).

L'extinction de l'action contre l'auteur principal entraîne l'extinction de l'action contre les complices et les récéleurs (3).

Il y a naturellement une prescription distincte pour chaque délit de nature différente (4); c'est ainsi que si la fabrication d'un objet contrefait remonte à plus de trois ans, le contrefacteur est à l'abri de toutes poursuites, mais non le marchand dont les ventes sont de date plus récente.

La prescription court à partir du jour où le délit a été commis. Le point de départ est, pour la fabrication, le moment de l'achèvement de l'ouvrage contrefait, et non pas seulement le moment où cet achèvement est devenu patent, par suite du dépôt ou de la mise en vente (5).

1. Avec cette seule différence qu'en matière correctionnelle la prescription est d'ordre public, tandis qu'en matière civile les juges ne peuvent l'appliquer d'office.

2. Civ., 5 août 1895. D. P. 96.1.157 ; 28 avril 1896. D. P., 96.1.380 ; Rouen, 18 novembre 1907. D. P. 08.2.174 ; Req., 2 février 1910. D. P. 10.1.72 ; Trib. com. Seine, 8 août 1912. D. P. 13.2.26.

3. Cass., 29 décembre 1882. Ann. 84.359.

4. Cass., 11 août 1862. Ann. 63.29 ; Trib. civ. Seine, 21 mars 1865. Ann. 65.918 ; Trib. civ. Seine, 15 mai 1868. Ann. 68.184 ; Crim., 5 décembre 1895. Ann. 96.5 ; Angers, 19 janvier 1904. D. P. 04.2.13, note Claro.

5. Cass., 12 mars 1858. Ann. 58.123 ; Pouillet, n° 737. *Contra* : Renouard, t. II, p. 443

Pour la vente, les opinions sont partagées. Pour certains (1) « chaque fait de vente ou de mise en vente constitue un délit spécial, et, dès lors, a sa prescription particulière » ; pour d'autres (2) la « mise en vente est un fait permanent et constitue par conséquent un délit successif, si bien que la prescription ne court que du jour où la mise en vente a cessé ». La jurisprudence est dans ce sens (3).

1. Pouillet, n° 738.

2. Rendu et Delorme, nos 842 et 880 ; Chartier, p. 323.

3. Aix, 5 novembre 1857. Ann. 57.129.

CHAPITRE III

LE DÉLIT DE REPRÉSENTATION ILLICITE

Nous savons que les auteurs seuls ont le droit d'autoriser ou de défendre l'exécution publique de leurs œuvres : le fait de violer ce droit est qualifié par la loi de délit (1) et est puni par elle.

Le délit de représentation illicite est caractérisé par les éléments suivants :

- 1^o Représentation ;
- 2^o Publicité du spectacle ;
- 3^o Défaut d'autorisation de l'auteur.

Enfin comme tous les délits, il est excusé par la bonne foi du prévenu.

Nous allons reprendre successivement chacun de ces points.

1^o Il faut d'abord qu'il y ait représentation. On doit entendre le mot spectacle, employé par la loi, dans son sens le plus large ; il ne s'agit pas seulement de la représentation d'un ouvrage dramatique, mais de l'exécution publique de n'importe quelle œu-

1. Art. 428 Code pénal.

vre (1) quelles que soient sa longueur ou son importance (2) en n'importe quel endroit (3)....

Nous nous sommes demandé, dans un chapitre antérieur, si les projections cinématographiques pou-

1. « On doit entendre par représentation, toute reproduction d'un ouvrage en public, à l'aide de la parole et du geste ». Calmels, p. 225.

2. Renouard, t. II, p. 71 et 188, prétendait que l'exécution d'un air isolé sans autorisation préalable ne constituait un délit que si elle avait eu lieu sur un théâtre, et seulement si la musique était jointe à une œuvre dramatique et exécutée avec accompagnement de paroles et de jeu scénique. Ni la doctrine ni la jurisprudence ne soutiennent plus une pareille théorie. Paris, 19 avril 1845. D. P. 45.2.85 ; Trib. civ. Seine, 14 janvier 1852. D. P. 53.5.382 ; Paris, 12 juillet 1853. D. P. 53.2.130 ; 12 juillet 1855. S. 55.2.595.

3. Au début, la jurisprudence se refusait à assimiler les exécutions dans les cafés, les concerts, bals publics, etc... à des spectacles; depuis longtemps, cette question ne fait plus de difficulté. Ainsi sont considérés comme spectacles : un concert dans un café (Cass., 22 janvier 1869. Ann. 69.408) , dans le salon d'un établissement thermal (23 février 1859. Ann. 60.23), dans un jardin public (Paris, 24 nov. 1870. Ann. 77.144) ; l'exécution de morceaux par un manège de chevaux de bois (Amiens, 24 déc. 1882. Ann. 82.121), par des artistes ambulants (Rouen, 24 février 1880. Ann. 80.171), dans un bal public (12 juill. 1855. D. P. 55.2.256). A propos des exécutions accessoires se présentent deux questions assez curieuses, voici la première : au cours de conférences, il arrive souvent que l'on fasse exécuter par des artistes des fragments d'œuvres musicales ou représenter quelques scènes d'une œuvre dramatique. Ces spectacles seront-ils assujettis au paiement du droit d'auteur, et à l'autorisation préalable? Constituent-ils des représentations illicites si aucune autorisation n'a été demandée à l'auteur? Il n'y a aucune bonne raison de décider autrement. Voici maintenant la seconde question : une exécution musicale qui tourne à la cacophonie, faite par des clowns dans un cirque, peut-elle donner lieu à la perception des droits ? Le cas se présentera rarement, car tous les établissements de spectacles ont

vaient donner lieu à une représentation. Nous avons répondu à cette question par l'affirmative. Il en résulte que le fait de projeter un film sur l'écran sans l'autorisation de celui qui exerce les droits d'auteur constitue le délit de fausse représentation (1).

L'usage des concerts par téléphonie sans fil, qui s'est beaucoup répandu depuis la guerre, a aussi soulevé un problème du même genre. Les auteurs dont les œuvres ont été exécutées sans autorisation peuvent-ils poursuivre les exécutants pour représentation illicite ? La jurisprudence n'a pas encore eu l'occasion de se prononcer sur cette question ; mais si le cas se présentait, nul doute qu'elle déciderait que le délit existe (2).

à l'heure actuelle des traités avec les sociétés d'auteurs ; cependant on trouve quelques décisions sur la question (Trib. ci v. Avesnes, 14 avril 1910, cité par Chartier, p. 210) elles décident avec raison qu'il importe peu que les morceaux aient été exécutés avec ou plus ou moins de talent par des musiciens plus ou moins habiles et au moyen d'instruments plus ou moins harmonieux et qu'il suffit pour donner lieu à la perception des droits qu'ils aient été reconnaissables. Mais s'il s'agit d'une cacophonie indescriptible aucun droit ne peut être réclamé. Cass., 13 décembre 1904. Ann. 05.19.

1. Izouard, Ann. 1908.155, note sous Trib. civ. Seine, 7 juillet 1908.

2. Remarquons, une fois de plus, l'utilité des grandes sociétés de perception. C'est grâce à elles que s'élaborent lentement des règles pratiques qui évitent généralement les conflits et, en cas de litige, dictent souvent la jurisprudence. Les sociétés de perception intentent rarement des actions pour représentation illicite. Elles se bornent généralement à réclamer les droits qu'elles auraient dû percevoir si on avait demandé une autorisation préalable ; ce n'est qu'en cas de refus qu'elles engagent le procès.

Ajoutons que l'exécution de morceaux de musique au moyen de phonographes (1) ou de pianolas doit être assimilée à une représentation.

Enfin, la représentation, sans l'autorisation de l'auteur, d'une traduction de son œuvre, d'un arrangement ou d'une adaptation doit être considérée comme illicite ; il en est ainsi alors même que cette transformation a été faite sans l'aveu de l'auteur et constitue par conséquent une contrefaçon (2).

2° Il faut, en outre, que la représentation soit publique.

Cette condition est essentielle, car nous avons déjà vu que le public a un droit de jouissance intellectuelle sur toute œuvre divulguée par son auteur ; chacun peut donc en particulier ou devant quelques intimes exécuter un morceau de musique, réciter une poésie, ou jouer la comédie. Il serait, d'ailleurs, bien difficile d'exercer un contrôle sur les réunions privées.

Le délit de représentation illicite suppose donc la publicité de la représentation. Quel est le critérium de cette publicité ? Nous avons déjà eu l'occasion de discuter cette question (3). Nous nous bornerons donc à répéter ici que les tribunaux devront re-

1. Déjà, sous le régime de la loi du 16 mai 1866 cette exécution constituait un délit (Amiens, 24 déc. 1881. Ann. 82.121 Lyon, 14 nov. 1900. Ann. 01.85). A plus forte raison doit-il en être ainsi depuis la loi du 10 novembre 1917.

2. Paris, 26 janvier 1852. D. P. 52.2.184 ; Trib. civ., 3 déc. 1913. Ann. 1914.32.

3. P. 237.

chercher quelle était la qualité des assistants, et le degré d'intimité du spectacle (1).

3^o La représentation doit avoir eu lieu sans l'autorisation de l'auteur.

C'est encore une condition essentielle, car s'il y a consentement, il n'y a pas d'atteinte au droit de l'auteur, et, par conséquent, il n'y a pas de délit.

Ce consentement peut être simplement verbal, bien que, cependant, l'article 3 de la loi de 1791 parle de consentement « formel et écrit ». Un écrit évitera des contestations, mais les tribunaux ne l'exigent pas à peine de nullité (2).

4^o Enfin, conformément au droit commun, il n'y aura pas de délit s'il n'y a pas eu d'intention coupable.

1. Un spectacle payant devra toujours acquitter les droits d'auteur ; mais cela ne veut pas dire qu'un spectacle gratuit en sera dispensé, car un spectacle gratuit peut être public (Lyon, 9 mai 1865. Ann. 66.102 ; Cass., 1^{er} avril 1882. Ann. 83.173). Nous renvoyons à ce que nous disions page 243 pour les morceaux joués dans les églises et les concerts donnés par les musiques militaires et les sociétés orphéoniques.

2. Le consentement de l'auteur ne peut être remplacé par l'offre d'acquitter les droits (Cass., 11 mai 1860. Ann. 62.382 ; Paris, 2 avril 1862. Ann. 63.220 ; Cass., 9 août 1872. Ann. 73.170), la tolérance de l'auteur ne remplace pas le consentement (Paris, 30 janv. 1865. Ann. 65.5 ; Rouen, 9 mars 1866. Ann. 67.67 ; Paris, 15 déc. 1894. Ann. 95.228). Mais il a été jugé que si l'auteur a le droit de refuser son consentement sans conditions, la société des auteurs et compositeurs de musique ne peut mettre en interdit un local ni signifier à une association qu'elle ne laissera exécuter par elle aucune œuvre de son répertoire (Paris, 12 mai 1899. Ann. 01.68 ; Cass., 4 mars 1901. Ann. 01.230). Ce n'est pas très logique.

La mauvaise foi est donc un élément essentiel. Ajoutons d'ailleurs que les tribunaux — avec raison — admettent très difficilement la bonne foi du prévenu (1).

L'existence du délit n'est en aucune façon subordonnée à l'existence d'un préjudice (2).

Les principes généraux sur la complicité s'appliquent au délit de représentation illicite. Le complice sera, le plus souvent, le propriétaire de la salle où a lieu la représentation. Peu importe qu'il n'en ait retiré aucun profit : il suffit qu'il ait connu le programme et ait négligé de s'enquérir si les auteurs avaient donné leur autorisation, en un mot qu'il ait été de mauvaise foi (3).

Le délit de représentation illicite se constate soit par le témoignage des spectateurs, soit par le constat d'huissier, soit par la saisie, autorisée par le président du tribunal dans une ordonnance sur requête, des

1. Rendu et Delorme, n° 876 ; Pouillet, n° 803 ; Lyon, 2 janv., 1894. D. P. 84.2.159 ; Req., 4 mars 1901. D. P. 01.1.465.

2. Cass., 15 février 1867. Ann. 67.65.

3. « Il n'est pas indispensable pour que le délit existe que l'entrepreneur ait voulu faire une spéculation ; mais il semble nécessaire qu'il ait connu d'avance le programme à exécuter, cette connaissance le constituant en état de mauvaise foi » Sir. 70.144. Voir notamment : Cass., 24 février 1852. D. P. 52.1.221 ; Cass., 19 mai 1859. Ann. 60.23 ; 22 janvier 1869. Ann. 69.408 ; Paris, 24 novembre 1876. Ann. 77.144 ; Douai, 8 juillet 1899. Ann. 01.76 et note Vaunois. De nombreux arrêts admettent la bonne foi de l'entrepreneur. Cass., 17 janvier 1863. Ann. 63.219 ; Paris, 15 juin 1864. Ann. 66.101 ; Paris, 2 février 1866. Ann. 66.104 ; Bordeaux, 20 mai 1869. Ann. 70.317 ; Cass., 14 novembre 1873. Ann. 74.47 ; Orléans, 30 janvier 1899. Ann. 01.74 ; Paris, 12 mai 1899. Ann. 01.68.

rôles ou des partitions dont se servent les acteurs et les exécutants. La poursuite peut être intentée par l'auteur ou ses ayants cause, et par les sociétés de perception lorsqu'il s'agit de faire respecter les traités conclus dans l'intérêt général de la société (1).

Le plaignant peut également faire saisir les recettes produites par les représentations illicites. Cette saisie est prévue par le décret de 1791, et les articles 428 et 429 du Code pénal ; mais aucun texte n'en règle la procédure. On applique généralement par analogie la procédure de la saisie des contrefaçons (2).

Le délit de représentation illicite est puni d'une amende de 50 à 500 francs et de la confiscation des recettes (3); les juges peuvent en outre condamner le délinquant à des dommages-intérêts. En principe, la confiscation porte sur la recette totale de la représentation. Mais, fort souvent, le programme d'une représentation comporte un certain nombre d'œuvres d'auteurs différents, sur quoi portera donc la confiscation ? Cette question ne soulève aucune dif-

1. Dans les autres cas, la société ne peut poursuivre les délinquants ; ce sont les auteurs lésés qui seuls peuvent intenter l'action.

2. Ann. 77.168. Pouillet, n° 832 *bis*, on peut également adresser une requête au président du tribunal aux fins d'obtenir une ordonnance de saisie.

3. M. Pouillet pense que cette confiscation, ne portant pas sur un objet délictueux par lui-même, mais sur une somme d'argent ne peut être prononcée en cas de relaxe du prévenu de bonne foi. Rauter estime (n° 563) qu'il n'y a lieu à confiscation qu'autant qu'il y a eu saisie préalable des recettes (Voir dans le même sens Cass., 5 janvier 1898. Ann. 01.96).

ficulté. Ou bien ces divers auteurs ont vu leurs droits violés et ont fait saisir simultanément la recette qui sera alors répartie entre eux proportionnellement au préjudice souffert (1), ou bien quelques-uns d'entre eux avaient été requis de donner leur autorisation et la confiscation ne peut porter que sur la somme qui restera, déduction faite de leurs droits d'auteur (2).

Il ne reste donc que le cas où la représentation comporterait des œuvres du domaine public, ou pour lesquelles les auteurs lésés n'ont pas réclamé. Il semble bien que les tribunaux ne peuvent prononcer qu'une confiscation partielle proportionnelle au préjudice causé (3).

Enfin on doit considérer que chaque représentation constitue un délit distinct, ayant sa prescription spéciale. Il s'ensuit que si l'auteur a perdu le droit de se plaindre pour les représentations remontant à plus de trois ans, il peut encore poursuivre le délinquant pour des représentations de date plus récente (4).

1. Lacan et Paulmier, t. II, p. 485.

2. Pouillet, n° 835.

3. Pouillet, *loc. cit* ; Pataille. Ann. 57.462. La loi du 6 août 1791 donne aux auteurs dont les œuvres ont été représentées un privilège sur la recette ; Pouillet pense qu'il faut étendre ce privilège aux auteurs qui se plaignent d'avoir été représentés sans autorisation (n° 836).

4. Paris, 30 juin 1865. Ann. 65.5 et Cass., 15 janvier 1867. Ann. 67.65.

CHAPITRE IV

LES FRAUDES EN MATIÈRE ARTISTIQUE ET L'USURPATION DU NOM

Il nous reste à étudier un certain nombre de délits que la loi réprime plus ou moins complètement, bien qu'ils ne constituent pas une contrefaçon, parce qu'ils ont pour but de tromper le public, en même temps qu'ils portent préjudice à l'auteur. Nous voulons parler de l'apposition de fausses signatures sur un objet d'art.

La loi du 9 février 1895 sur les fraudes en matière artistique punit d'un emprisonnement d'un an à cinq ans et d'une amende de 16 à 3.000 francs (3) l'apposition d'un nom usurpé sur une œuvre de peinture, de sculpture, de dessin, de gravure ou de musique, ainsi que l'imitation de la signature d'un auteur.

Par conséquent, signer son œuvre du nom d'un auteur connu, ou imiter la signature de cet auteur pour donner plus de valeur à un objet d'art que l'on possède ou que l'on veut vendre, ou bien au

3. Les dispositions sur les circonstances atténuantes et le sursis sont applicables.

contraire substituer son propre nom (1) ou celui d'un tiers au nom du véritable auteur, sont considérés comme des délits et comme tels punissables.

Le recéleur, le complice, celui qui a donné l'ordre d'imiter ou de changer la signature, le vendeur, le commissionnaire (2) sont punis de la même manière que l'auteur principal s'ils ont agi sciemment.

Les objets délictueux seront en outre confisqués et remis au plaignant (3), ou détruits, sur son refus de les recevoir ; et le délinquant pourra être « condamné à lui verser des dommages-intérêts.

Cette loi, bien incomplète, ne s'applique qu'aux œuvres non tombées dans le domaine public (4).

En outre, l'énumération des œuvres protégées est limitative ; elle ne comporte ni la photographie, ni l'architecture, ni les œuvres littéraires.

Que pourra donc faire l'auteur s'il n'est pas défendu par la loi du 3 février 1895 ? Sera-t-il désarmé ? Non, mais il ne pourra poursuivre le dé-

1. Paris, 4 juin 1902. D. P. 04.2.237 et note Pouillet.

2. Cr., 20 juillet 1906. D. P. 06.1.481. Cet arrêt consacre le droit du ministère public à agir d'office.

3. Les tribunaux peuvent se trouver parfois embarrassés. Car il peut y avoir deux plaignants : celui dont on a effacé la signature, celui dont on a imité la marque. Nous croyons qu'il est préférable de remettre l'œuvre à celui dont on a effacé la signature puisque c'est son travail. L'autre plaignant sera suffisamment satisfait par la suppression de la marque contrefaite.

4. Lorsqu'il s'agira d'œuvres tombées dans le domaine public il n'y aura que les acheteurs trompés qui pourront se plaindre en invoquant l'article 423 du Code pénal, qui punit la tromperie sur la marchandise vendue. Les héritiers et descendants des auteurs ne pourront plus invoquer que l'article 1382.

linquant devant la juridiction répressive ; il devra se contenter de dommages-intérêts (1) et de la suppression de la fausse signature (2).

1. Lyon, 6 août 1858. Ann. 58.389 ; Trib. civ. Seine, 31 décembre 1862. Ann. 66.43 ; Paris, 23 mai 1874. Ann. 76.366 ; Trib. civ. Seine, 21 juin 1871. Ann. 71.112. Il pourra aussi réclamer des dommages-intérêts à celui qui, de mauvaise foi, aura mis l'œuvre en vente. Trib. civ. Seine, 15 juin 1883. Ann. 90.29.

2. Trib. civ. Seine. 14 décembre 1859. Ann. 60.66 ; Paris, 30 novembre 1888. Ann. 90.31 ; Trib. civ. Seine, 24 février 1894. Ann. 95.279 ; Trib. civ. Seine, 8 février 1897. D. P. 98. 2.358. Il pourra obtenir cette suppression alors même que l'œuvre falsifiée est entre les mains d'un détenteur de bonne foi. Paris, 14 janvier 1885. Ann. 85.206. Cependant M. Pouillet (n° 321) estime que l'inscription du nom d'un auteur sur une œuvre qui n'est pas de lui constitue le délit d'usurpation de nom prévu et est puni par la loi du 28 juillet 1824.

TITRE VII

LE DROIT D'AUTEUR AU POINT DE VUE INTERNATIONAL

Nous avons vu jusqu'ici comment la législation française protège les auteurs français ; il nous reste maintenant à examiner de quelle façon sont protégés : en France les auteurs étrangers, à l'étranger les auteurs français.

Pendant longtemps on s'est demandé si la législation française mettait sur le même pied les œuvres étrangères et les œuvres françaises. Il y avait sur ce point toute une controverse qui ne présente plus qu'un intérêt rétrospectif. En effet, le décret du 8 mars 1852 a précisé les droits des auteurs étrangers en France d'une manière fort claire ; il constitue le droit commun, la règle générale à laquelle on doit se référer en l'absence de convention particulière entre la France et le pays d'origine de l'œuvre, ou lorsque cette convention a laissé dans l'ombre un point important.

Mais cette règle générale est, à l'heure actuelle, à peu près anihilée, par suite de l'adoption par la plupart des grands pays de la convention d'Union de

Berne, signée en 1886 et modifiée deux fois depuis, à Paris en 1896, et à Berlin en 1908.

Cette convention, essai d'unification des diverses législations sur le droit d'auteur, est intéressante à un double point de vue : en premier lieu parce qu'elle établit le régime de protection dont bénéficieront en France les œuvres étrangères publiées dans les pays de l'Union (1), et en second lieu en ce que ce régime de protection s'applique également aux œuvres françaises dans les pays de l'Union (2).

Nous étudierons donc, successivement, le décret de 1852 et la convention de Berne.

1. Elle sera donc souvent applicable aux lieux et places du décret de 1852.

2. Nous ne pouvons étudier ici en détail le sort réservé aux œuvres françaises dans les pays qui n'ont pas adhéré à l'union. Ce travail, qui serait considérable, sortirait par trop du cadre de notre ouvrage.

CHAPITRE PREMIER

RÉGIME INSTITUÉ PAR LE DÉCRET

Nous avons supposé jusqu'ici que nous nous trouvions en présence d'une œuvre publiée en France par un auteur français.

Mais la situation peut se présenter de façon différente. L'œuvre, bien que publiée en France, peut avoir pour auteur un étranger. Quels seront ses droits ?

Ou bien l'auteur, bien que Français, a fait paraître ses ouvrages à l'étranger. Quels droits pourra-t-il revendiquer en France, sur son œuvre ?

Ou enfin l'auteur étranger a publié son œuvre en dehors de France. Pourra-t-il s'opposer à ce qu'on la contrefasse en France ?

Nous allons examiner successivement chacun de ces points.

I. — Quels sont les droits, en France, d'un auteur étranger sur l'œuvre mise au jour en France ?

La réponse est facile : cet auteur jouira en France de tous les droits reconnus par le décret du 19 juillet

1793 et la législation postérieure, dans les mêmes conditions que s'il était Français.

En effet, le décret précité et les lois qui l'ont complété ne font aucune différence entre l'auteur français et l'auteur étranger. Le seul fait de la mise au jour d'une œuvre en France suffit à la placer sous la protection de la loi.

II. — La question est déjà moins simple lorsqu'il s'agit d'une œuvre mise au jour par un Français à l'étranger.

Il semble bien que le décret de 1793 n'envisage que la nationalité de l'œuvre, et non pas la nationalité de l'auteur. Lors donc qu'un auteur français édite son œuvre dans un pays étranger, il doit subir les lois de ce pays, qu'elles lui soient favorables ou défavorables (2).

Est-ce à dire qu'il ne sera protégé en aucune manière contre les personnes peu scrupuleuses qui voudraient imprimer, introduire ou vendre en France, des contrefaçons de son œuvre ? Non, car le décret de 1852, puis la convention d'Union de Berne le protègent comme elles protègent les auteurs étrangers qui ont publié leurs œuvres en dehors de France. Pour lui comme pour eux la question se pose de la même façon.

III. — Le décret de 1852 est venu, nous l'avons dit, mettre un terme aux controverses sur les droits

1. Pouillet, nos 750 et 853 ; Cr., 20 août 1852. D. P. 52.1. 335 et Paris, 22 nov. 1853. D. P. 54.2.161.

2. Voir les arrêts précités.

que possèdent en France les étrangers, auteurs d'œuvres publiées hors de France.

Il n'a pu naturellement ni déterminer la nature de ces droits, ni limiter leur durée, car l'œuvre parue à l'étranger est soumise à la législation de son pays d'origine qui a seule qualité pour fixer ces deux points.

Il est étrange que de bons esprits (1) aient pu

1. Pouillet, n° 852, note de M. Lyon-Caen au Sirey 88.1.17. Dans notre sens : Calmels, *De la propriété et de la contrefaçon*, n° 409 et suivants ; Bertauld, *Questions pratiques*, n° 142 bis ; Pillet, n° 39 ; Sarrut, note au D. P. 88.1.5 ; Paris, 13 juillet 1886 et Req., 25 juillet 1887. Ann. 88.325. D. P. 88.1.5 ; Trib. civ. Seine, 29 mai 1891 ; Paris, 6 mars 1923. M. Pataille, après avoir approuvé la doctrine que nous soutenons (Ann. 56.70), a changé d'avis dans une espèce voisine et, à propos de l'arrêt de cassation cité plus haut, s'est rallié à l'opinion de M. Pouillet (Ann. 88.330).

Dans cet arrêt on discutait si le cessionnaire, pour la France, d'une œuvre italienne, avait le droit de s'opposer à l'introduction en France d'exemplaires imprimés en Italie de l'œuvre qu'il éditait, alors que le droit de son auteur éteint, d'après la loi italienne, aurait encore subsisté si on lui avait appliqué la loi française.

A notre avis, la question ne pouvait faire de doute. Le cessionnaire n'avait pas plus de droits que l'auteur. L'œuvre publiée d'abord en Italie n'avait pu conférer à cet auteur qu'un droit régi par la loi italienne, et qui devait par conséquent s'éteindre à la date fixée par cette loi. Le fait que le cessionnaire était Français, que l'œuvre avait été ensuite éditée en France, ne pouvait rien changer à la question.

Il semble que MM. Pouillet et Pataille aient commis ici une confusion. Ils se sont laissés hypnotiser par l'idée que l'œuvre était imprimée en France, et que, justement l'article 426 prohibe l'introduction sur le territoire français d'ouvrages qui, après avoir été imprimés en France ont été contrefaits à l'étranger. Mais l'article 426 ne peut évidemment punir que l'introduction d'ouvrages qui ont été imprimés pour la première fois en France.

mettre cette solution en doute et accepter, même un instant, que l'auteur étranger d'une œuvre publiée à l'étranger puisse posséder en France des droits plus étendus que ceux dont il jouit dans son propre pays (1) !

Pour justifier la solution qu'il préconise, M. Pouillet s'appuyait sur cette phrase du rapport qui précède le décret : « les productions des sciences, des lettres, des arts doivent être protégées, en quelque lieu qu'elles aient vu le jour, à quelque nation que l'auteur appartienne ». En outre il remarquait qu'il suffisait à l'auteur étranger de publier son œuvre en France, pour jouir d'une protection complète. Nous répondons d'un mot à M. Pouillet : d'abord, le rapport qui précède un décret ne s'incorpore pas au texte et ne peut avoir la même valeur ; ensuite la phrase invoquée ne prouve rien en faveur de la thèse soutenue, elle signifie seulement que la loi française ne fait aucune distinction entre les étrangers civilisés ou non et n'exige pas la réciprocité. Enfin, si un auteur peut, en publiant son œuvre en France s'assurer d'une protection complète, c'est à condition de renoncer à celle dont il aurait joui dans son pays d'origine, et qui, à d'autres points de vue, peut être plus avantageuse.

La jurisprudence, nous l'avons dit, est en faveur de notre thèse. Il a été jugé que le décret du 25 mars 1852 ayant eu pour effet de déroger à un état de chose préexistant et comportant au profit des étrangers une concession et l'abandon d'un droit doit être renfermé dans les termes les plus étroits ; il n'édicte pas, d'une manière générale, que les auteurs jouiront en France, pour leurs œuvres publiées à l'étranger, des mêmes privilèges que pour celles publiées en France ; il se borne à déclarer que la contrefaçon en France, d'ouvrages publiés à l'étranger ainsi que l'introduction des contrefaçons étrangères de ces ouvrages constituent des délits passibles des mêmes peines que s'il s'agissait d'œuvres publiées en France, et que l'introduction en France d'exemplaires d'une œuvre licitement publiée à l'étranger, ne constitue aucun délit.

Cet arrêt donne une solution que nous ne pouvons qu'approuver, mais on comprend qu'on l'ait critiqué ! il est vraiment étrangement motivé !

1. La question ne se posera pratiquement que dans un cas :

La confusion qu'ils ont commise pour justifier la solution qu'ils préconisent est marquée assez nettement par un passage de la note de M. Sarrut.

« On ne saurait cependant méconnaître que l'opinion contraire (celle qui accorde aux étrangers en France plus de droits qu'ils n'en ont dans leur propre pays) trouve un appui dans le texte de l'article 1^{er} du décret de 1852 : « la contrefaçon, sur le territoire français, d'ouvrages publiés à l'étranger et mentionnés à l'article 425 du Code pénal, constitue un délit ». Les matières pénales tiennent essentiellement au statut réel, au droit territorial ; la classification des faits punissables, les conditions constitutives des délits ne peuvent être appréciés qu'au regard de la loi même qui les crée et les réprime : par conséquent la loi française doit seule résoudre cette question : y a-t-il délit de contrefaçon ? Et par cela seul que le délit de contrefaçon, tel que le caractérise la loi française, a eu lieu sur le territoire français, le bénéfice de la loi française doit être accordé sans condition ni réserve, de la façon la plus absolue, à tous les artistes, à tous les hommes de lettres, en quelque pays qu'ils aient d'abord produit leur œuvre. »

C'est contre cette confusion que nous nous élevons, car elle provient d'une analyse superficielle du délit de contrefaçon.

Qu'est-ce en effet que la contrefaçon ? C'est l'acte

lorsque, dans le pays d'origine de l'œuvre, la durée du droit est plus courte qu'en France.

par lequel on reproduit une œuvre au mépris des droits de son auteur.

De toute évidence, il ne peut y avoir contrefaçon qu'autant qu'il y a un droit atteint. Et nous le savons, le droit de l'auteur sur l'œuvre qu'il crée n'a pas toujours été reconnu et ne l'est pas universellement. De plus il est temporaire. Quand une œuvre est tombée dans le domaine public, le monopole d'exploitation cesse, et chacun peut reproduire l'œuvre et en tirer des bénéfices.

Le délit de contrefaçon est donc subordonné à l'existence du droit, car comment l'auteur pourrait-il se plaindre d'une atteinte à des droits qu'il n'a pas (1) ?

L'étranger qui veut intenter en France l'action en contrefaçon doit d'abord établir son droit au regard de la loi du pays d'origine de son œuvre (2).

1. « Un droit étranger qui renoncerait à l'appui de sa loi d'origine est un droit qui, en réalité, ne reposerait plus sur rien et qui, par suite, ne devrait avoir aucun effet ». Pillet, t. II, p. 19.

2. C'est ce que fait fort bien remarquer M. Sarrut dans la deuxième partie de sa note : « L'auteur du décret s'est proposé de combler une lacune assurément regrettable de notre législation. Refuser toute action devant les tribunaux français à l'auteur d'une œuvre contrefaite en France, par cet unique motif qu'elle avait à l'origine paru à l'étranger, c'était encourager la contrefaçon sur le sol français, rendre la législation française complice d'une sorte de spoliation.

Mais le décret aurait manifestement dépassé le but qu'il se proposait d'atteindre, si, prétendant mieux faire que la législation étrangère, empiétant en quelque sorte sur le domaine de cette dernière, il avait consacré, garanti des droits que celle-ci ne reconnaîtrait pas.

La répression de la contrefaçon intéresse bien moins l'ordre

Mais, s'il peut justifier de son droit, le décret de 1852 lui assure toute protection sur le territoire français. Il punit des peines des articles 427 et 429 du Code pénal la contrefaçon des ouvrages publiés à l'étranger, leur vente ou leur distribution, leur exportation ou leur introduction.

Jusqu'à ces temps derniers, l'auteur d'une œuvre étrangère qui voulait en poursuivre les contrefacteurs en France était assujéti à une seule condition : s'il voulait se prévaloir du décret des 28-30 mars 1852, il était obligé de se soumettre à la formalité du dépôt. C'était logique puisque les Français eux-mêmes étaient astreints à justifier de l'ac-

public que les droits privés de l'auteur. Il paraît dès lors rationnel d'exiger de l'auteur qui se plaint la preuve que la loi du lieu de la publication reconnaît un droit à son profit. Si la loi étrangère n'accorde à l'œuvre aucune protection, pourquoi la loi française interviendrait-elle en faveur d'une œuvre qui, naissant sur le sol étranger, est par là même soumise à la loi étrangère? » Sarrut, D. P. 88.1.5.

Ajoutons que Pataille, qui avant de se rallier à la théorie de M. Pouillet avait fort bien vu la question, a écrit cette page définitive. « Le décret de 1852 ne dit pas, comme la loi de 1819 le fait pour les successions, que les auteurs étrangers jouiront en France des mêmes droits que les Français. Non ! Il dit simplement que la contrefaçon en France des ouvrages publiés à l'étranger, ainsi que l'introduction des contrefaçons étrangères, constitueront des délits passibles des mêmes peines que s'il s'agissait d'ouvrages publiée en France : ce qui donne bien aux étrangers la faculté de se plaindre des atteintes portées à leurs droits privatifs, mais à la condition évidemment de justifier de l'existence de ces droits. En d'autres termes, le décret n'est pas attributif de droits nouveaux ; il ne fait que donner aux étrangers le moyen de faire respecter ceux qu'ils peuvent avoir ». Ann. 56.70.

complissement de cette formalité pour intenter l'action en contrefaçon. Maintenant, nous avons vu (1) qu'il n'en est plus rien. En conséquence, les étrangers, traités comme les Français, ne seront plus obligés de déposer leurs ouvrages pour pouvoir réclamer le bénéfice du décret de 1852.

Remarquons pour terminer, que ce décret ne vise que la reproduction et non la représentation ; il en résulte que les auteurs étrangers ne pourront poursuivre en France les directeurs de théâtre qui auront représenté leurs pièces au mépris de leurs droits (1).

1. La jurisprudence est dans ce sens : Paris, 13 décembre 1856. Ann. 57.46 et Cass., 14 décembre 1857. Ann. 58.100
Nous allons voir que la convention de Berne consacre une solution contraire.

CHAPITRE II

LA CONVENTION D'UNION DE BERNE

Un des traits caractéristiques de l'histoire des législations modernes, c'est la tendance à l'unification du droit : tendance fort nette, mais, hélas ! idéal à peine ébauché.

En notre matière, les efforts de l'Association littéraire et artistique internationale (1) ont abouti en 1886 à la convention d'Union de Berne, modifiée et complétée en 1896, à Paris, par une déclaration interprétative et des actes additionnels, et refondue, en 1908, à Berlin.

Les pays qui ont adhéré à cette convention sont (2) :

Allemagne.....	à partir de l'origine (5 décembre 1887).
Pays de protectorat	du 1 ^{er} janvier 1909.

1. Cette association réunit en 1883 à Berne des délégués des sociétés littéraires, universités, académies, associations d'écrivains, d'artistes, d'éditeurs et élabora « un programme pouvant servir de formule à une convention universelle ». Un avant-projet fut remis au gouvernement suisse, qui l'étudia et le communiqua aux divers Etats en les priant de se joindre à lui pour en discuter le texte.

2. Extrait du journal *le Droit d'auteur* du 15 janvier 1923, p. 1.

Autriche.....	du 1 ^{er} octobre 1920.
Belgique.....	de l'origine.
Brésil.....	du 9 février 1922.
Bulgarie.....	du 5 décembre 1921
Danemark (avec les îles Feroe).....	du 1 ^{er} juillet 1903.
Dantzig (Ville libre)...	du 24 juin 1922.
Espagne (avec colonies)	de l'origine.
France (avec Algérie et colonies).....	de l'origine.
Grande-Bretagne (avec colonies).....	de l'origine et du 1 ^{er} juillet 1912
Grèce.....	du 9 novembre 1920.
Haiti.....	de l'origine.
Hongrie.....	du 14 février 1922.
Italie.....	de l'origine.
Japon.....	du 15 juillet 1899.
Libéria.....	du 16 octobre 1908.
Luxembourg.....	du 20 juin 1888.
Maroc (excepté la zone espagnole).....	du 16 juin 1917.
Monaco.....	du 20 mai 1889. ^o
Norvège.....	du 13 avril 1896.
Pays-Bas.....	du 1 ^{er} novembre 1912.
Indes Néerlandaises, Cu- raçao et Surinam....	du 1 ^{er} avril 1913.
Pologne.....	du 28 janvier 1920.
Portugal (avec colonies)	du 29 mars 1911.
Suède.....	du 1 ^{er} août 1904.
Suisse.....	de l'origine.
Tchéco-Slovaquie.....	du 22 février 1921.
Tunisie.....	de l'origine.

Le premier texte admis à Berne était encore fort timide. Les nations adhérentes conservaient une grande liberté et restaient maîtresses, sur bien des points, de leur législation intérieure (durée ou objet du droit, formalités indispensables pour le conserver, etc...). Cependant un grand pas avait été fait, puisqu'elles avaient toutes adopté le principe de l'assimilation à leurs nationaux des étrangers appartenant à l'Union. A Paris, en 1896, on restreignit sur quelques points la liberté vraiment trop large accordée aux nations adhérentes ; à Berlin en 1908, on fit encore un pas en avant, et, si l'on n'examinait que les premiers articles de la convention, on pourrait croire qu'on était arrivé sur presque tous les points, à une unification complète. Il n'en est rien, hélas, car les articles de la convention de Berlin ne réunirent pas l'unanimité, mais seulement des majorités, dont la composition variait suivant les sujets discutés. Il en résulte que les nations mises en minorité firent les plus expresses réserves sur les articles qu'elles n'approuvaient pas, et qu'il fallut ajouter au texte de la convention les fameux articles 25 et 27 qui permettent aux nouveaux adhérents de n'adopter qu'en partie la convention de Berlin.

Quatre situations sont donc actuellement possibles :

a) Les nations adhérentes peuvent s'en tenir au texte de la convention de 1886 ;

b) Elles peuvent combiner cette convention avec les actes de Paris de 1896 ;

c) Elles peuvent appliquer dans son intégralité la convention de Berlin ;

d) Enfin, elles peuvent déclarer, tout en adhérant à la convention « qu'elles entendent, sur tel ou tel point rester encore liées par les dispositions des conventions auxquelles elles ont souscrit antérieurement (1) ».

Il est facile de comprendre qu'avec les combinaisons multiples que permettent *b)* et *d)*, l'unification n'est qu'un leurre.

Aussi dans son dernier congrès (2) tenu à Paris, du 2 au 6 juin 1925, à l'occasion de l'Exposition des arts décoratifs, l'Association littéraire et artistique internationale a-t-elle émis le vœu qu'un prochain congrès revise la convention d'Union de Berne et supprime le droit de réserve (8).

1. La convention révisée à Berlin a été adoptée sans réserves par l'Allemagne, l'Autriche, la Belgique, le Brésil, la Bulgarie, Dantzig, l'Espagne, Haïti, la Hongrie, la Sibérie, le Luxembourg, le Maroc, Monaco, la Pologne, le Portugal, la Suisse, la Tchéco-Slovaquie, avec réserves par le Danemark, la France et la Tunisie, la Norvège, le Japon, la Grèce, l'Italie, les Pays-Bas, la Suède, la Grande-Bretagne préférèrent s'en tenir aux textes de 1884 et 1896.

2. Le XXXIV^e.

3. Voici le texte du vœu émis par le Congrès : « le Congrès, convaincu de la nécessité de l'existence d'une protection uniforme de la propriété littéraire et artistique dans tous les pays qui sont ou deviendront membres de l'Union ;

Constatant que le droit de réserve, inséré à l'article 25 de la Convention d'Union révisée à Berlin en 1908, a pour conséquence de rendre pratiquement impossible cette unification ;

Les étrangers appartenant aux pays de l'Union peuvent donc en France invoquer, suivant qu'ils

Considérant que l'abolition du droit de réserve n'est pas inconciliable avec les intérêts ni les législations internes de ceux des pays adhérents à l'Union qui ont cru devoir en user ;

Considérant, d'autre part, que cette abolition n'est pas de nature à empêcher l'adhésion des Etats qui ne sont pas encore membres de l'Union ;

Décide qu'il y a lieu de réaliser l'abolition du droit de réserve, par la suppression pure et simple dans le texte de la Convention de Berne révisée à Berlin, de la phrase finale de l'article 25, alinéa 3, qui est ainsi conçue :

« Elle (l'accession) emportera, de plein droit, adhésion à « toutes les clauses et admission à tous les avantages stipulés « dans la présente convention. *Toutefois elle pourra contenir « l'indication des dispositions de la Convention du 9 septembre « 1886 ou de l'acte additionnel du 4 mai 1896, qu'ils jugeraient « nécessaire de substituer, provisoirement au moins, aux dispositions correspondantes de la présente Convention.* »

Que, dans ce but, il convient d'agir, dans les pays à réserves pour obtenir l'abandon de ces réserves, car la faculté de réserve ne pourra être écartée par la Conférence de révision de la Convention d'Union de Berne qu'à l'unanimité.

Que le Comité exécutif de l'Association devra faire rédiger, sur chacune des questions ayant fait l'objet de réserves, un mémoire bref, rappelant les raisons pour lesquelles la réserve ne saurait être équitablement maintenue.

Les rapporteurs chargés de la liaison avec les pays à réserve utiliseront ces mémoires pour organiser la propagande dans le pays et assurer les moyens de vaincre la résistance.

Particulièrement en ce qui concerne les articles de presse, le Congrès émet le vœu que les Etats qui ont fait une réserve en adhérant au texte de Berlin la retirent ;

Il estime que, pour la Suède, le Danemark, la Norvège et la Grèce, la réforme nécessaire pour mettre en harmonie la législation intérieure viserait les romans-feuilletons et les nouvelles.

Et que les Pays-Bas, dont la législation est conforme au texte de Berlin, sauf en ce qui concerne les articles de discussion politique, se doivent d'adhérer intégralement à la Convention révisée.

leur font un sort plus avantageux, soit la convention, soit le décret de 1852 (1), soit les traités particuliers que les nations de l'Union conservent le droit de conclure entre elles, à condition naturellement que leurs clauses ne soient pas contraires aux principes posés par la convention (2).

Réciproquement, les Français peuvent choisir lorsqu'ils réclament protection à l'étranger, entre les règles de la convention d'Union, les traités, ou les dispositions de la législation interne.

Le principe qui domine la convention d'Union est celui de l'assimilation complète des auteurs étrangers aux auteurs nationaux, pourvu que leurs œuvres aient été publiées pour la première fois dans un des pays de l'Union, ou qu'eux-mêmes appartiennent à un des pays de l'Union, si l'ouvrage pour lequel ils réclament protection n'a pas encore été publié.

En effet, la convention de Berlin prévoit les deux cas suivants : ou bien l'ouvrage n'est pas encore publié, et alors sa nationalité se confond avec elle de son auteur (3) ou bien l'œuvre a été publiée et sa nationalité est celle du pays de sa première publi-

1. L'article 19 permet en effet aux étrangers de revendiquer les dispositions plus larges que peuvent édicter en leur faveur les législations internes de chaque Etat.

2. Les traités conclus entre deux pays de l'Union avant la Convention sont donc toujours valables pour les clauses qui ne sont pas contraires à ladite Convention. Rouen, 5 août 1896, Ann. 98.306 ; Pouillet, n° 879.

3. Art. 4, alinéa 3 de la Convention révisée à Berlin.

cation (1). Ne sont donc protégées dans le premier cas, que les œuvres des ressortissants des Etats de l'Union, dans le second cas que les œuvres parues pour la première fois dans un des pays de l'Union, quelle que soit la nationalité de leur auteur (2).

La convention de Berne subordonnait cette protection à l'accomplissement des formalités exigées dans le pays d'origine de l'œuvre : le texte révisé à Berlin a supprimé cette condition (3) il a même

1. Dans le cas où un ouvrage a été publié simultanément dans deux Etats de l'Union, le pays d'origine est celui dans lequel la durée de la protection est la plus courte, et lorsque l'ouvrage a paru en même temps dans un pays de l'Union et dans un Etat non adhérent, le pays d'origine est l'Etat de l'Union, et l'œuvre est protégée dans les autres.

D'après la déclaration interprétative de 1896 et le nouveau texte de Berlin, il faut entendre « publiées » dans le sens d' « éditées » : la représentation des œuvres dramatiques ou chorégraphiques, l'exécution des œuvres musicales, l'exposition d'une œuvre d'art, la construction d'une œuvre architecturale, ne constituent pas une publication. La convention de Berlin prend bien soin de dire, d'ailleurs, que cette définition de la publication n'a de valeur que dans les rapports internationaux et que chaque Etat demeure maître de lui en donner une autre dans sa législation interne.

2. Art. 6 de la Convention de Berlin. — La Convention de 1886 ne donnait pas cette solution. Lorsque l'auteur de l'ouvrage paru dans un Etat de l'Union était un ressortissant d'une puissance non adhérente, il ne pouvait revendiquer aucun droit, mais seulement son éditeur. L'acte de Paris avait déjà corrigé cette anomalie.

3. Cette suppression présente de grands avantages pratiques. Trop souvent la justification de l'accomplissement de ces formalités était difficile à fournir ou occasionnait une perte de temps qui permettait au contrefacteur d'écouler les ouvrages contrefaits, ou de les faire disparaître, ou de se rendre insolvable.

été jusqu'à déclarer que la jouissance et l'exercice des droits sont indépendants de l'existence de la protection dans le pays d'origine de l'œuvre (1). Par conséquent, l'étendue de la protection ainsi que les voies de recours garantis à l'auteur pour sauvegarder ses droits, se règlent exclusivement d'après la législation du pays où la protection est réclamée.

Cette modification présentait des avantages pratiques évidents, mais elle avait aussi des inconvénients théoriques graves. Comment, en effet, peut-on concevoir qu'une œuvre juridiquement inexistante dans son pays d'origine puisse réclamer une protection quelconque dans un autre pays (2) ? De plus, cette modification entraînait des conséquences désavantageuses pour les pays où la durée de protection est la plus longue (3), qui concédaient ainsi à des étrangers des avantages sans réciprocité. Aussi la France protesta-t-elle et déclara-t-elle qu'elle subordonnait son adhésion à l'unification de la durée du droit d'auteur dans les différents pays de

1. Rappelons que sous le régime du décret de 1852 il n'en était pas ainsi. Voir p. 370.

2. M. Pillet, *Droit international privé*, t. II, p. 78, juge fort sévèrement cet article : « La convention est allée contre la théorie et la raison : on ne s'étonnera pas de voir son œuvre donner lieu à des difficultés assez sérieuses... Un auteur qui aurait publié dans un pays sans accomplir les formalités de l'enregistrement ou toute autre formalité qu'exigeraient les lois de ce pays jouira de son droit dans tous les pays unionistes, sauf dans celui de la publication. Cette solution frise l'absurdité. »

3. Pour la France particulièrement.

l'Union. On adopta donc l'article 7 qui décide que la durée de la protection accordée par la convention de Berlin comprend la vie de l'auteur et une période de cinquante ans après sa mort.

Toutefois, comme on ne put se mettre d'accord pour que chaque pays de l'Union acceptât cette durée uniforme et en fit un des principes de sa législation intérieure, il fallut recourir à un expédient pour éviter la duperie signalée plus haut. On décida donc que l'œuvre ne serait protégée dans le pays où la protection serait réclamée que pendant le temps fixé par la loi de ce pays, sans que cette durée puisse excéder le temps fixé par le pays d'origine de l'œuvre (1).

Les œuvres protégées (2) par la convention d'Union sont les œuvres littéraires et artistiques. Cette expression, assez vague, a naturellement besoin d'être précisée. Aussi l'article 2 explique-t-il aussitôt qu'elle désigne les livres, brochures ou tous autres écrits, les œuvres dramatiques, dramatico-musicales et chorégraphiques, les compositions

1. Rappelons que l'Association littéraire et artistique internationale a déclaré, lors de son dernier Congrès, qu'il « était nécessaire que dans tous les pays adhérents à l'Union, un caractère obligatoire soit reconnu à la mesure prévue à l'article 7 de la Convention de Berne révisée en 1908 et que, en conséquence, le droit exclusif de reproduction concédé à l'auteur d'une œuvre de l'intelligence, se prolonge *nécessairement sans exception* pendant cinquante ans après la mort de l'auteur, au profit de ses ayants cause. »

2. Art. 5 de la Convention de Berne, art. 2 du texte révisé à Berlin.

musicales avec ou sans paroles, les œuvres de dessin, de peinture, d'architecture, de sculpture, de gravure, les lithographies, les illustrations, les cartes géographiques, les plans, croquis et ouvrages plastiques, relatifs à la géographie, à la topographie, à l'architecture ou aux sciences en général, enfin toute production quelconque du domaine littéraire, scientifique ou artistique, qui pourrait être publiée par n'importe quel mode d'impression ou de reproduction. Sont en outre protégées, comme l'œuvre originale, les traductions (1), adaptations, arrangements, reproductions et collections d'œuvres différentes (2).

Cette énumération détaillée est absolument obligatoire ; tous les états adhérents sont tenus de protéger les œuvres auxquelles elle se réfère. Lors de la révision de Berlin, l'accord s'est fait sans difficulté.

Mais il n'en a pas été de même pour le dernier alinéa de l'article 2 qui vise, lui, les œuvres artistiques appliquées à l'industrie ; les délégations belge, française, italienne et allemande demandaient que ces œuvres soient considérées indépendamment de

1. Les traductions sont complètement assimilées aux œuvres littéraires, de même que les arrangements et adaptations : à condition d'être licites, c'est-à-dire d'avoir été autorisées par l'auteur ou de se rapporter à des œuvres tombées dans le domaine public, elles jouissent de la même protection et pendant le même temps.

2. C'est-à-dire les recueils d'articles et les encyclopédies ; c'est le plan d'ensemble suivant lequel ont été conçus ces ouvrages que la Convention entend protéger.

leur destination, mais les délégations suisse et anglaise se montrèrent irréductibles. Il fallut transiger. On décida donc que ces œuvres ne seraient protégées que comme le permet la législation interne de chaque Etat (1). '

1. L'Association littéraire et artistique internationale a émis les vœux suivants :

ŒUVRES D'ART APPLIQUÉ

A. — UNIFICATION DES LOIS INTERNES

Le Congrès :

Considérant que les dessins et modèles, qu'ils soient ou non appliqués à l'industrie, constituent des créations de la forme ; que seule la création est génératrice du droit, indépendamment de l'accomplissement de toute formalité ; que l'obligation d'exploiter et l'interdiction d'importer ne sauraient constituer pour les dessins et modèles des causes de déchéance ;

Emet le vœu que :

Il soit reconnu par toutes les législations que toutes les œuvres des arts graphiques et plastiques soient également protégées, quels que soient le mérite et la destination même industrielle de l'œuvre, et sans que les cessionnaires soient tenus à d'autres formalités que celles imposées aux auteurs ;

Que si une réglementation du dépôt facultatif est reconnue utile, pour faciliter la protection internationale des dessins et modèles d'art appliqué à l'industrie et pour établir des extraits de naissance avec dates certaines faciles à produire en justice, elle soit déclarative et non attributive de propriété ; qu'elle soit faite de façon à être mise à la disposition des intéressés ;

Que l'enveloppe perforée, système Soleau, soit adoptée par les divers pays et admise comme preuve suffisante de la date de la création.

Le non-accomplissement des formalités qui résulteront de cette réglementation n'entraînera ni déchéance du droit d'auteur ni déchéance du droit d'agir en cas d'atteinte portée à ces droits.

Aucune obligation d'exploiter, aucune interdiction d'impor-

Jusqu'en 1908, les œuvres photographiques étaient traitées comme le sont maintenant les œuvres d'art appliquées à l'industrie. Dorénavant, elles sont

ter, ne pourront être opposées pour réclamer la déchéance de ces droits.

Les exemptions de formalités, accordées à l'auteur ou à ses ayants droit dans les pays d'origine, doivent être respectées dans les autres pays.

L'accomplissement des formalités au pays d'origine sera reconnu dans tous les pays, sans nécessiter d'autre enregistrement que celui qui pourra être fait au Bureau international de Berne.

Pour les pays où la législation ne fait pas dépendre de conditions ou formalités spéciales, la jouissance des droits d'auteur sur toutes les œuvres ou certaines catégories d'œuvres intellectuelles, le Bureau international obtiendra des déclarations officielles pour les transmettre à qui de droit.

B. — PROTECTION INTERNATIONALE DES DESSINS ET DES ŒUVRES D'ART APPLIQUÉ

Le Congrès :

Considérant que la protection internationale des œuvres d'art appliqué, des dessins et modèles, et généralement de toutes les créations de la forme, ne sera efficace que le jour où, d'une façon générale, les producteurs seront protégés dans les législations intérieures par les lois régissant la propriété artistique et dans le régime international par la Convention d'union relative à la propriété littéraire et artistique ; qu'en fait actuellement, si la Convention d'union littéraire et artistique comporte implicitement la protection des œuvres d'art appliqué, c'est à la Convention d'Union pour la protection de la propriété industrielle que sont rattachés les dessins et modèles.

Emet le vœu qu'en attendant que la protection des créations de la forme puisse être complètement assurée par la Convention d'union de 1886, révisée, relative à la propriété littéraire et artistique, un arrangement particulier intervienne à bref délai dans le but de faciliter, à titre provisoire, le dépôt international des dessins et modèles et des œuvres d'art appliqué lorsque les

obligatoirement protégées, mais la convention est muette sur la nature et l'étendue de cette protection, chaque pays l'assure comme il l'entend (1).

lois internes prévoient ce dépôt. L'arrangement devrait être rédigé de manière à n'apporter aux prescriptions des lois internes actuellement en vigueur que les modifications indispensables ; il devrait, toutefois, comporter une durée de protection minime, de vingt-cinq ans par exemple, et faire disparaître les déchéances pour non-exploitation ou pour introduction dans le pays où la protection est réclamée, qui existent encore dans certaines lois internes.

Le projet d'arrangement pour le dépôt international des dessins et modèles, établi dans cet ordre d'idées par le Bureau international de Berne, en exécution du mandat qui lui a été confié dans ce but à la suite de la conférence de revision de la Convention à Washington, devrait être accepté tel quel par le plus grand nombre possible d'Etats, sous réserve de voir compléter le règlement d'exécution par des dispositions organisant pratiquement l'emploi de l'enveloppe Soleau prévu à l'article 6 dudit arrangement, lors de la prochaine conférence de revision de la Convention de 1883 relative à la propriété industrielle, qui doit se tenir à la Haye en octobre 1925.

1. L'association littéraire et artistique internationale a, dans son dernier Congrès, émis le vœu suivant :

Le Congrès :

Emet le vœu que les limitations de la protection de la photographie, encore prévues par la Convention, soient effacées lors d'une prochaine revision et que la photographie soit, au point de vue de la protection, assimilée complètement aux autres œuvres artistiques.

Et considérant que les photographies constituent des œuvres d'art, dont le droit de reproduction reste soumis au consentement de l'auteur, sauf convention contraire, et, lorsqu'il s'agit d'un portrait ou d'une œuvre artistique, au consentement de la personne dont les traits sont reproduits ou au consentement de l'auteur de l'œuvre photographiée ; qu'il est souvent impossible, faute de connaître l'auteur du cliché et même si la personne photographiée ou l'auteur de l'œuvre photographiée

Le texte de 1908 est plus net en ce qui concerne les œuvres cinématographiques. Elles sont protégées lorsqu'elles présentent un caractère original (1).

L'article 14 a soin d'ajouter *in fine*, que tous les procédés analogues au cinéma sont protégés de la même manière.

l'autorisent, d'obtenir le droit de reproduire l'œuvre ; qu'il peut être cependant désirable en ce cas, dans un intérêt public, historique, scientifique ou autre, de pouvoir éditer l'œuvre anonyme, sans courir les risques d'une éventuelle action en contrefaçon ;

Emet le vœu qu'une proposition de loi soit déposée, comme exemple, dans un pays de l'Union, pour permettre l'édition, à un titre quelconque, de l'œuvre dont l'auteur demeure inconnu, moyennant, après justification des recherches pour retrouver l'auteur, consignation dans une caisse, organisée et contrôlée par les syndicats ou groupements intéressés, d'une redevance normale forfaitaire, à charge par ladite caisse de verser à l'auteur qui justifierait ultérieurement de ses droits sur l'œuvre éditée, un complément de redevance, le cas échéant ; étant entendu, pour le cas où cette redevance ne serait pas réclamée dans un certain délai, qu'elle serait acquise à la caisse et affectée à des œuvres d'assistance.

Lorsque l'œuvre éditée sera la propriété d'une personne morale le droit privatif ne devra pas excéder cinquante ans après la naissance de l'œuvre.

Un arrangement international, inspiré des précédentes propositions, sera soumis à l'examen de tous les pays.

1. L'association littéraire et artistique internationale a, dans son dernier Congrès, émis le vœu suivant :

Le Congrès se félicite de ce qu'une commission composée de représentants des principaux intéressés dans la création et l'exploitation des œuvres cinématographiques ait pu être constituée et, poursuivant activement ses travaux, ait réalisé dès à présent un accord unanime sur les premiers principes à poser dans toutes les législations :

« L'auteur initial, le scénariste, le metteur en scène et l'édi-

Quand aux matières contenues dans les journaux et recueils périodiques, elles sont dorénavant protégées suivant les distinctions suivantes :

1° La reproduction de tous les articles et nouvelles contenus dans les recueils périodiques est interdite ;

2° Les romans feuilletons et nouvelles publiés dans les journaux sont protégés comme les œuvres littéraires ;

3° La reproduction des articles est illicite pour peu que les auteurs aient eu soin de l'interdire ; dans le cas contraire, elle est permise pourvu que la source soit indiquée ;

4° La reproduction des nouvelles du jour, faits divers, articles de discussion politique est autorisée.

teur, lorsqu'il aura contribué à la réalisation artistique du scénario, à l'écran, auront les mêmes droits de collaboration sur l'œuvre commune.

« Celle-ci ne pourra être représentée et affichée qu'accompagnée du nom des collaborateurs.

« L'œuvre cinématographique doit être protégée au même titre que les œuvres littéraires et dramatiques, sans aucune restriction ; il y a lieu d'effacer de la Convention d'Union de Berne révisée à Berlin la restriction qu'elle contient à ce point de vue. »

Le Comité exécutif de l'Association est chargé de transformer cette commission en une commission permanente, que l'on complètera s'il y a lieu, qui reprendra les autres propositions préparées par la commission, poursuivra l'étude d'un projet de loi type sur la cinématographie et étudiera les diverses questions à résoudre.

C'est un des rares cas où la convention de Berlin restreigne ainsi les droits de l'auteur (1).

En effet, lorsqu'il s'agit d'adaptations (2), d'arrangements de musique, de traductions (3), la convention décide que l'auteur a seul le droit de les autoriser.

De même l'auteur a seul qualité pour permettre l'exécution d'une œuvre musicale, ou la représentation d'une œuvre dramatique (4), pendant tout le temps que dure son droit de reproduction.

L'article 13 du texte révisé en 1908 a même proclamé le droit exclusif des auteurs d'autoriser l'a-

1. Lorsqu'il s'agit de juger si on peut faire licitement des emprunts aux œuvres littéraires ou artistiques pour les insérer dans les ouvrages destinés à l'enseignement, l'article II du texte révisé à Genève renvoie simplement à la législation interne de chaque Etat.

2. Adaptation à la scène, au roman, au cinéma, etc...

3. C'est un des progrès très sérieux de la revision de 1908. En 1884, on avait adopté un vœu tout à fait platonique dans ce sens ; en 1888 on avait réservé le droit de traduction de l'auteur pendant dix ans à partir de la publication de l'œuvre. En 1896, le principe d'assimilation avait été formulé ; mais pour conserver son droit, l'auteur devait publier, avant l'expiration d'un délai de dix ans, dans un des pays de l'Union, une traduction de son œuvre dans chacune des langues pour lesquelles il voulait la protection.

4. Jusqu'en 1908, toute œuvre musicale ou dramatique qui ne portait pas la mention : « exécution ou représentation interdite », pouvait être licitement exécutée ou mise à la scène dans un pays étranger, sans que l'auteur puisse élever aucune réclamation. Les inconvénients de cette prescription étaient considérables ; l'auteur et l'éditeur se trouvaient souvent en opposition d'intérêts, et la mention était parfois oubliée. L'article 11 de la convention révisée à Berlin a justement supprimé cette obligation.

daptation des morceaux de musique aux instruments de musique mécanique, et l'exécution publique de ces œuvres au moyen desdits instruments, devançant ainsi la loi française de 1919.

Cet article comporte d'ailleurs des réserves, rendues nécessaires par la situation existant dans un certain nombre de pays et les droits acquis par les fabricants de ces instruments. La loi n'a donc pas d'effet rétroactif, et les œuvres qui ont été adaptées licitement suivant la législation interne du pays où l'adaptation a été faite, continueront à pouvoir être exécutées ou vendues dans leurs pays d'origine. Mais leur introduction dans les pays où elles ne sont pas licites est absolument interdite (1).

Lorsqu'une personne veut invoquer la protection qui lui est accordée en vertu de la convention d'Union, elle doit naturellement prouver qu'elle est l'auteur de l'œuvre originale.

L'article 15 n'exige pas d'autre justification que le nom marqué sur l'ouvrage. La preuve contraire est réservée au contrefacteur. Lorsqu'il s'agit d'œuvres anonymes ou pseudonymes, l'éditeur est présumé l'ayant cause de l'auteur et peut exercer la poursuite à sa place.

Pour faciliter les poursuites en contrefaçon, la

1. Ajoutons que la tolérance ne s'applique qu'aux airs et non aux paroles, avec ou sans musique (Rapport de Louis Renault à la Conférence de Berlin de 1908. Dans le même sens : Paris, 1^{er} février 1905. D. P. 05.2.126. *Contra* : Bruxelles, 29 déc. 1905. D. P. 05.2.127).

convention (article 16) autorise les saisies des objets contrefaits dans les pays où la protection est réclamée. Elle permet aussi la saisie, dans les pays où l'œuvre originale est protégée, des reproductions venues d'un pays où elles sont licites. Cette saisie doit être faite naturellement conformément à la loi législative intérieure du pays où elle est réclamée (1).

La convention de Berlin a précisé, dans son article 18, un certain nombre de points qui semblaient un peu douteux sous les régimes antérieurs et qui touchent la rétroactivité de ses dispositions.

Le nouveau texte est fort clair, et il semble bien qu'aucune discussion ne puisse s'élever sur son interprétation.

La convention s'applique à toutes les œuvres qui ne sont pas encore tombées dans le domaine public dans leur pays d'origine. Celles qui n'ont plus droit à la protection de la loi de l'Etat où elles ont été publiées ne peuvent pas bénéficier des dispositions de la convention.

Il en est de même lorsque des œuvres sont tombées dans le domaine public dans le pays où la protection est demandée, alors même que, dorénavant, les œuvres de même nature pourraient se réclamer de la convention de Berne.

Enfin, les derniers articles de la convention d'U-

1. Les étrangers qui veulent défendre leurs droits d'auteur sont obligés au versement d'une caution *judicatum solvi*, à moins que des traités particuliers ne les en dispensent.

nion sont consacrés à l'organisation d'un bureau international à Berne. Ce bureau, dont les frais sont supportés par tous les pays de l'Union réunit les renseignements de toute nature relatifs à la protection des droits d'auteur. Il publie un périodique mensuel, « le Droit d'auteur » qui renferme des indications et des nouvelles sur le droit comparé et les relations internationales en matière de propriété artistique et littéraire.

CHAPITRE III

LES DROITS DES AUTEURS FRANÇAIS DANS LES PAYS QUI N'ONT PAS ADHÉRE A LA CONVENTION D'UNION

Nous ne pouvons entrer ici dans les détails. Nous nous bornerons à donner quelques indications générales sur la protection qu'accorde aux auteurs français la législation de quelques grands pays.

La République Argentine, l'Uruguay, le Paraguay, le Pérou, le Brésil, ont signé entre eux le 11 janvier 1889 le traité de Montevideo qui fixe le régime de la propriété littéraire et artistique dans ces pays. Ce traité admet à peu près les mêmes solutions que la convention d'Union de Berne, avec, toutefois, cette différence fondamentale que le droit applicable à l'œuvre étrangère est, non pas celui du pays où la protection est réclamée, mais celui du pays d'origine.

La France, la Belgique, l'Italie, l'Espagne, on adhéré à ce traité. L'adhésion de la France a été admise par l'Argentine et l'Uruguay.

Les Etats-Unis ne font pas partie de la convention d'Union. Pendant très longtemps les étrangers

ont eu chez eux une situation nettement défavorisée. Mais les protestations ont été si nombreuses que la loi du 1^{er} juillet 1909 (1) est venue subordonner la concession d'une protection légale de vingt-huit ans à la simple mention sur l'ouvrage du *copyright by...* et au dépôt de deux exemplaires à la bibliothèque des Congrès. Cette protection n'est pas accordée à tous les étrangers mais seulement :

1° A ceux qui étaient domiciliés aux Etats-Unis au moment de la première publication.

2° A ceux dont le pays accorde par traité ou par son droit interne aux citoyens des Etats-Unis des avantages équivalents à ceux que les Etats-Unis accordent à leurs propres citoyens.

3° Aux nationaux des pays qui accordent ces droits aux signataires d'un traité international que les Etats-Unis pourraient signer s'ils le voulaient. La loi est applicable aux auteurs français (2).

1. Clunet, 1910, p. 120.

2. Proclamation du président Taft, 9 août 1910. Clunet, 1911, p. 1028.

CHAPITRE IV

LA PROTECTION DU DROIT D'AUTEUR DANS LES TRAITÉS DE PAIX

Les traités de Versailles (1), de Saint-Germain-en-Laye (2), de Neuilly-sur-Seine (3), paraissent supposer que les effets de la convention de Berne ont été suspendus pendant la guerre (4). Ils décident donc qu'elle est remise en vigueur avec effet rétroactif.

Cependant, comme des mesures de séquestre ont pu atteindre des biens allemands en France et dans les pays alliés, le traité décide que « les actes faits en vertu des mesures spéciales qui auraient été prises pendant la guerre par une autorité législative, exécutive ou administrative d'une puissance alliée ou associée à l'égard des ressortissants allemands, demeureront valables ». Les Allemands ne

1. Articles 286, 306 et suiv. Voir ces textes. Ann. 1919, 3^e partie et l'article p. 129.

2. Art. 258, 261 et 263.

3. Art. 190, 192, 193.

4. Bien qu'en droit elle eut dû être respectée, et qu'en fait elle l'ait été.

peuvent donc élever aucune réclamation contre ces mesures.

Ces traités contiennent en outre une clause d'amnistie pour toutes les contrefaçons qui ont pu se produire entre la date de la déclaration de guerre et celle de la mise en vigueur du traité (1).

En conséquence les auteurs dont les œuvres ont été contrefaites entre ces deux dates ne pourront poursuivre ces contrefaçons, ni la mise en vente des ouvrages contrefaits. Pour permettre aux contrefacteurs d'écouler les œuvres publiées pendant la période d'immunité, les traités leur accordent même (article 309, § 2) un délai d'un an après la mise en vigueur.

En outre, les traités règlent le sort des contrats de licence de reproduction d'œuvres littéraires ou artistiques conclus avant la guerre entre ressortissants des puissances alliées et sujets allemands. Ces contrats sont considérés comme résiliés à partir de la déclaration de guerre. Mais on a ménagé les droits du bénéficiaire primitif : il peut « dans un délai de six mois à dater de la mise en vigueur du traité, exiger du titulaire des droits, la concession d'une nouvelle licence, dont les conditions, à défaut d'entente entre les parties, seront fixées par le tribunal

1. Le traité n'ayant été mis en vigueur que le 10 janvier 1920, les contrefacteurs ont bénéficié d'un délai de six mois pour continuer à publier leurs contrefaçons. Il est regrettable que la période d'amnistie n'ait pas été limitée par la signature du traité (Plaisant, *la Création artistique et littéraire et le droit*, p. 105).

dûment qualifié à cet effet dans le pays sous la législation duquel les droits ont été acquis, sauf dans le cas des licences obtenues en vertu de droits acquis sous la législation allemande : dans ce cas, les conditions seront fixées par le tribunal arbitral mixte. Le tribunal pourra, s'il y a lieu, fixer le montant des redevances qui lui paraîtraient justifiées en raison de l'utilisation des droits pendant la durée de la guerre ».

Lorsque ces contrats auront été conclus suivant la législation spéciale de guerre d'une puissance alliée, ils demeureront valables et ne pourront se trouver atteints par la continuation d'une licence existant avant la guerre.

Enfin, les puissances alliées ont profité de l'occasion qui leur était offerte pour introduire dans les traités une véritable clause de suzeraineté leur permettant d'annuler ou de restreindre les cessions totales ou partielles ou les concessions de droits de propriété littéraire conclues depuis le 1^{er} août 1914 pour les trois causes suivantes :

1^o Pour les besoins et la défense nationale ou dans l'intérêt public ;

2^o Pour assurer un traitement équitable par l'Allemagne des droits des ressortissants alliés ;

3^o Pour garantir l'entier accomplissement de toutes les obligations contractées par l'Allemagne en vertu du traité (1).

1. Lorsque ces contrats auront été conclus après la mise



Telle est donc, à grands traits, la situation internationale de la propriété littéraire et artistique. Puissent les grands pays dont l'adhésion manque encore à la convention d'Union voir bientôt les avantages de l'unification ; puissent bientôt les réserves de l'article 25 et le régime international des droits d'auteur se trouver enfin dignes des nations civilisées.

en vigueur du traité, ils pourront être aussi assimilés, mais seulement pour les deux premières causes.

CONCLUSIONS

Nous sommes arrivée au bout de notre étude; nous avons tâché, dans une matière toujours fluide et inconsistante, souvent obscure, de mettre un peu d'ordre et de clarté. Tant d'autres s'y sont efforcés avant nous qu'il serait bien vain d'espérer y être parvenue. Du moins avons nous fait notre possible pour éclairer nos lecteurs sur les solutions pratiques et l'orientation de la jurisprudence. C'est là le seul terrain solide. On a pu se rendre compte, en parcourant ces pages, de la difficulté qu'on éprouve à bâtir une théorie juridique qui satisfasse à la fois la raison et l'équité, et à dégager des principes suffisamment précis qui puissent dicter aux tribunaux des solutions d'espèce. Cette matière, nous le répétons, est nuancée à l'infini, et de même que sur le spectre solaire on passe du violet au rouge par graduations insensibles, de même, quand il s'agit du droit d'auteur, l'on trouve entre deux solutions diamétralement opposées de nombreux cas intermédiaires dont la plupart paraissent troublants. L'esprit hésite...

Ajoutons que la difficulté s'exagère encore du fait qu'on ne peut s'appuyer sur des textes. Dans un sujet de telle importance, les lois fondamentales ont dix lignes ! le code de la propriété artistique et

littéraire tiendrait tout entier en quelques pages... Et les lois — négligence ou intention ? — sont si imprécises qu'elles ne peuvent nous éclairer en rien sur ce point capital : la nature juridique du droit d'auteur.

D'ailleurs, ce n'est pas seulement ce point qui est obscur ! Le droit moral de l'auteur par exemple, n'est consacré par aucun texte. Le contrat d'édition, si différent pourtant des contrats nommés, doit, bon gré, mal gré, être assimilé, faute d'un texte qui le régisse, tantôt à l'un, tantôt à l'autre, suivant l'arbitraire du tribunal ; la collaboration n'est pas mieux définie, non plus que la notion de représentation publique. Quel travail immense pour le législateur ! mais d'ailleurs, est-il bien à souhaiter qu'il s'y intéresse ? La notion des droits intellectuels, celle du droit moral de l'auteur, ne sont pas encore unanimement admises ; de plus, pour faire tenir ces concepts dans un texte de loi, il faut posséder une culture juridique étendue et la maîtrise du verbe, en d'autres termes, « les bien concevoir » et « les énoncer clairement ». Dès lors, il est peut-être préférable de ne pas réclamer du législateur un travail au-dessus de ses forces. Mais des lois définissant la représentation publique et la collaboration, et consacrant les usages en matière de contrat d'édition, pourraient être préparées par des juristes et des techniciens, et votées sans longues discussions. Elles rendraient de grands services.

Malheureusement, il ne semble pas que le moment

soit favorable ; longtemps encore peut-être, la jurisprudence devra, pour résoudre le problème, se confier à ses seules lumières. Dès lors, comment s'étonner, devant cette carence du législateur, que la jurisprudence n'ait pas toujours donné les solutions les meilleures ? Comment s'étonner, devant la délicatesse des distinctions et la difficulté d'application des principes qui font du juge du fait l'arbitre suprême, qu'elle n'ait pas toujours donné des solutions cohérentes ?

Comment ne pas s'étonner plutôt que cette jurisprudence, dans le silence ou l'obscurité des textes, ait su découvrir, pour sortir de peine dans bien des cas embarrassants, un fil d'Ariane, si ténu, si fragile encore...

Ne nous étonnons pas. Ce fil d'Ariane, la jurisprudence l'a trouvé dans bien d'autres matières délicates. Elle a compris qu'il y a quelque chose de plus fort que les lois, parce que les lois sont dictées par elle : c'est la vie. Elle a compris que ce sont les nécessités pratiques qui font les usages et que, sous peine de créer un divorce irrémédiable entre le droit et la réalité, c'est de ces usages qu'elle doit s'inspirer.

Vu : le Président de la thèse,

CAPITANT

Vu : le Doyen,

H. BERTHÉLEMY

Vu et permis d'imprimer :
le Recteur de l'Académie de Paris,

P. LAPIE

BIBLIOGRAPHIE

- ACCOLAS. — Propriété littéraire et artistique, 1898.
- AJALBERT. — Enquête sur les droits d'auteur, 1905.
- Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire*,
1855-1925, dirigées successivement par Pataille,
par Pouillet, par Maillard, Taillefer et Claro.
- ASSELINÉAU. — De la collaboration, 1896.
- AUSSY. — Le droit moral de l'auteur sur les œuvres de littérature et d'art, 1911.
- BARBIER. — La nature juridique de la Société des gens de lettres, 1908.
- BAYET (J.). — La Société des auteurs dramatiques, 1908.
- BÉRARD (LÉON). — Du caractère personnel de certains droits, et notamment du droit d'auteur, dans les régimes de la communauté, 1902.
- BERTAULD. — Questions pratiques et doctrinales du Code Napoléon, 1869.
- BIGEON. — La photographie et le droit, 1893.
- Bibliographie de la France*.
- BLANC. — De la contrefaçon en tous genres, 1855.
- BRETON. — Les droits intellectuels, la communauté. Thèse Paris, 1904.
- BRY. — Cours sur la propriété artistique et littéraire, 1914.

- CALMELS. — De la propriété et de la contrefaçon des œuvres de l'intelligence, 1857.
- CHABAUD. — Le droit d'auteur des artistes et des fabricants, 1908.
- La propriété industrielle, littéraire et artistique dans les traités de paix.
- CHARTIER. — Les droits du musicien sur son œuvre, 1922.
- CHOSSON. — Les droits de l'auteur dramatique, 1913.
- CLUNET. — Etude sur la convention de Berne, 1887.
- COLLET ET LE SENNE. — Etude sur la propriété des œuvres posthumes.
- DALLOZ. — Répertoire de jurisprudence générale, V^{is} Propriété littéraire et artistique. Théâtre.
- DARRAS. — Du droit des auteurs et des artistes, 1887.
- DELALAIN ET LYON-CAEN. — La propriété littéraire et artistique, 1889.
- DEMANGE. — La propriété artistique dans les arts du dessin, 1898.
- DEMOLOMBE. — Cours de Code civil, 1845-1882.
- Le droit d'auteur*, organe du Bureau international de Berne, 1888-1925.
- DUBOIS. — Étude sur la convention de Berlin, Clunet, 1909.
- DUPONT-ROUGIER. — Du contrat d'édition, 1907.
- EISENMANN. — Du contrat d'édition et des autres louages d'œuvres intellectuelles, 1891.
- FUZIER HERMANN. — Répertoire alphabétique.
- GALLAND. — L'édition, 1909.
- GASTAMBIDE. — Traité des contrefaçons, 1837.
- Historique et théorie de la propriété des auteurs, 1862.
- GIBAUD. — De l'exploitation des œuvres musicales par l'exécution publique.

- GREUTE. — De la protection légale des œuvres dramatiques.
Thèse Paris, 1925.
- HARMAND. — La collaboration dans les œuvres intellectuelles.
- HÉLIE ET CHAUVÉAU. — Théorie du Code pénal, 1887-1908.
- HESSE. — Code pratique du Théâtre.
- HUARD. — Des contrats entre les auteurs et les éditeurs, 1889.
— Traité de la propriété intellectuelle, 1908.
- HUARD ET MACK. — Répertoire de législation, de doctrine
et de jurisprudence en matière de propriété littéraire
et artistique, 1909.
- IZOUARD. — Le cinématographe et le droit d'auteur. Ann.
1908.1.155.
- LACAN ET PAULMIER. — Législation et jurisprudence des
théâtres, 1853.
- LARDEUR. — Du contrat d'édition en matière littéraire, 1893.
- LE SENNE. — Code du théâtre. Traité des droits d'auteur,
1849.
- LYON-CAEN ET DELALAIN. — Lois françaises et étrangères
sur la propriété littéraire et artistique, 1889 et suppléments,
1890-1896.
- LYON-CAEN ET RENAULT. — Traité de droit commercial,
4^e édit., 1916.
- MACK. — De la durée du droit d'auteur, 1893.
— De la perpétuité du droit de propriété littéraire et artistique,
1897.
— Du domaine public payant, 1904.
- MAILLARD. — La propriété industrielle, littéraire et artistique
au point de vue administratif, 1906.
- MASSE (P.). — Le droit moral de l'auteur, 1906.

- MAUGRAS. — Le cinématographie devant le droit.
Memento des règles en usage et des points à prévoir dans les rapports entre auteurs et éditeurs. Droit d'auteur, 1920, p. 88.
- MORILLOT. — Protection accordée aux œuvres d'art en Allemagne, 1878.
- NION. — Droits civils des auteurs, artistes et inventeurs 1846.
- PARDESSUS — Traité de droit commercial.
- PERREAU. — Les droits de la personnalité. *Revue trimestrielle de Droit civil*, 1909, p. 506.
- PETIT. — Etude sur la convention de Berlin de 1908-1909.
- PICARD. — Introduction au tome II des Pandectes belges, 1879 et article Clunet, 1883 p. 565.
- PILLET. — Traité de droit international privé, 1908.
- PLAISANT (M.). — La création artistique et littéraire et le droit, 1920.
- PONROY. — La Société des gens de lettres, 1908.
- POUILLET. — Traité de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation. 3^e éd., mise au courant par Maillard et Claro 1908.
- POTU. — La protection des photographies dites instantanées Clunet 1912-389 ;
— La protection des œuvres photographiques en droit français (*Revue trimestrielle de droit civil*, 1910-723).
— La protection des œuvres photographiques dans les pays étrangers (*Rev. Trim.*, 1911-661).
- RENAULT. — De la propriété littéraire et artistique au point de vue international, 1878.
- RENOUARD. — Traité des droits d'auteur, 1838.

RENDU ET DELORME. — Traité pratique de droit industriel, 1858.

RUDELLE. — Des rapports juridiques entre les auteurs et les éditeurs, 1898.

SALEILLES. — Note au Sir. 1900.2.121.

SAUVEL. — Des œuvres photographiques et de la protection à laquelle elles ont droit, 1880.

VAUNOIS. — Protection internationale des œuvres littéraires et artistiques d'après la convention de Berne, révisée à Berlin, 1912.

VIVIEN ET BLANC. — Législation des théâtres, 1830.

WAUWERMANS. — La convention de Berne révisée à Berlin pour la protection des œuvres littéraires et artistiques. *Le droit des auteurs en Belgique*, 1894.

WORMS. — Etude sur la propriété littéraire, 1878.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	Pages 5
--------------------	------------

TITRE PREMIER

LE SUJET ET L'OBJET DU DROIT

CHAPITRE PREMIER. — L'objet du droit	21
<i>Section I.</i> — Caractères généraux	21
Le droit dérive de la création	22
La loi protège la forme et non l'idée	22
Le mérite de l'œuvre n'influe pas sur le droit	24
<i>Section II.</i> — Classification des œuvres susceptibles de propriété littéraire :	29
1 ^o Caractères particuliers des œuvres littéraires musicales, scéniques	32
2 ^o Caractères particuliers aux œuvres de peinture, dessin, gravure, sculpture, architecture, pho- tographie, aux cartes et plans, aux œuvres d'art appliqué	44
CHAPITRE II. — Le sujet du droit	58
<i>Section I.</i> — Commande.	59
<i>Section II.</i> — Œuvres posthumes}.....	64
<i>Section III.</i> — Collaboration	71
<i>Section IV.</i> — Personnes morales.....	88

TITRE II

DROIT DE L'AUTEUR SUR L'ŒUVRE QU'IL VIENT DE CRÉER

CHAPITRE PREMIER. — Le droit moral. Ses caractères Ses conséquences	94
--	----

CHAPITRE II. — Le droit patrimonial	106
<i>Section I.</i> — Propriété matérielle	106
<i>Section II.</i> — Monopole d'exploitation	123
Conflits entre les diverses faces du droit de l'auteur.....	127
<i>Section III.</i> — Durée du droit. Le domaine public payant.....	135

TITRE III

EXPLOITATION DE L'ŒUVRE

CHAPITRE PREMIER. — Exploitation du droit de reproduction	158
<i>Section I.</i> — Comment se fait cette exploitation	158
<i>Section II.</i> — Le contrat d'édition. Ses caractères juridiques; son objet; sa preuve	166
<i>Section III.</i> — Capacité requise pour passer un contrat d'édition. Mineur. Interdit. Prodigue. Femme mariée.....	170
<i>Section IV.</i> — Effets du contrat d'édition. Obligations de l'auteur; obligations de l'éditeur.....	175
<i>Section V.</i> — Modalités diverses du contrat d'édition. Etendue. Durée. Modalités pécuniaires	196
<i>Section VI.</i> — La Société des gens de lettres	205
<i>Section VII.</i> — Le dépôt légal	210
<i>Section VIII.</i> — Le régime des instruments de musique mécanique.....	227
CHAPITRE II. — Exploitation du droit d'interprétation	235
<i>Section I.</i> — Caractères généraux.....	235
<i>Section II.</i> — Caractères particuliers à la représentation des œuvres dramatiques.....	247
<i>Section III.</i> — Les sociétés de perception : la société des auteurs et compositeurs dramatiques. La société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique	257

TITRE IV

RESPONSABILITÉ DES AUTEURS

A PROPOS DE LEURS ŒUVRES

<i>Section I.</i> — Responsabilité pénale	266
<i>Section II.</i> — Responsabilité civile	269

TITRE V

TRANSMISSION A TITRE GRATUIT

CHAPITRE PREMIER. — Transmission entre vifs. Dona- tions. Le droit d'auteur tombe-t-il en com- munauté	275
CHAPITRE II. — Transmission à cause de mort	292
<i>Section I.</i> — Transmissions testamentaires	292
<i>Section II.</i> — Transmissions <i>ab intestat</i> . Usufruit du conjoint survivant	293

TITRE VI

PROTECTION DU DROIT DE L'AUTEUR

CHAPITRE PREMIER. — Le délit de contrefaçon. En quoi il consiste	306
<i>Section I.</i> — Caractères généraux	306
<i>Section II.</i> — Caractères particuliers à la contrefaçon des œuvres littéraires	321
<i>Section III.</i> — Caractères particuliers à la contrefa- çon des œuvres musicales	327
<i>Section IV.</i> — Caractères particuliers à la contrefa- çon des œuvres scéniques	330
<i>Section V.</i> — Caractères particuliers à la contrefaçon des œuvres artistiques	331
<i>Section VI.</i> — Faits assimilés à la contrefaçon	336
CHAPITRE II. — Le délit de contrefaçon. Comment il est réprimé	343
<i>Section I.</i> — Qui peut poursuivre	343

<i>Section II.</i> — Comment on constate la contrefaçon..	345
<i>Section III.</i> — Répression de la contrefaçon.....	349
<i>Section IV.</i> — Prescription du délit de contrefaçon..	355
CHAPITRE III. — Le délit de représentation illicite.....	358
CHAPITRE IV. — Les fraudes en matière artistique et l'usurpation du nom.	366

TITRE VII

LE DROIT D'AUTEUR AU POINT DE VUE INTERNATIONAL

CHAPITRE PREMIER. Régime institué par le décret de 1852	371
CHAPITRE II. — La Convention d'Union de Berne.....	379
CHAPITRE III. — Les droits des auteurs français dans quelques-uns des pays qui n'ont pas adhéré à l'Union.	398
CHAPITRE IV. — La protection du droit d'auteur dans les traités de paix.....	400
CONCLUSIONS.....	405
